للفن...
لغة مشتركة

يسعدني أن أفتتح أسبوع الثقافة السورية في موسكو، ويزيد في سعادتي أن يكون الفن لغة مشتركة بيننا، بعد ان كانت الصداقة لغة مشتركة بين بلدينا وشعبينا في تعاونهما النزيه المخلص وفي وقوفهما جنباً الى جنب ضد الإمبريالية والصهيونية وفي سبيل تحرر الشعوب وخلاصها من القهر الاستعماري والتخلف الاجتماعي.

إن زيارة موسكو قد كانت حلماً بالنسبة الينا، لا لأنها تحوي هذه الكنوز الفنية التي أبدعها الانسان السوفييتي على مر العصور، بل لأنها أيضا عاصمة الصداقة والفكر والانسانية والسلام.

واذا كان الفن التشكيلي يتكلم لغة الكتلة والضوء والظلال، فإن القلوب الصديقة تتكلم بمشاعر انسانية رفيعة عبر هذا الفن، ويسرني بهذه المناسبة، أن انقل اليكم، وعبركم إلى شعبكم العظيم، والى دولتكم قيادة وحكومة، أنبل مشاعر التقدير والوفاء والامتنان التي يكنها الشعب العربي لبلادكم العظيمة والصديقة التي وقفت الى جانبه في أصعب الظروف، وأيدت كفاحه العادل في سبيل تحرير الأرض واستعادة الحقوق، وكانت معه قولاً وفعلاً، معنوياً ومادياً، في مجابهة للاعتداءات الاسرائيلية والمخططات الامبريالية الأمريكية.



الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

ان للفن مجداً لا يعلو عليه مجد، وباسم الفن نأتي اليكم اليوم، لنقدم بعضا من نشاطاتنا الثقافية المتواضعة بالنسبة لانجازاتكم الفنية الضخمة، ولكننا على ثقة من أن المستقبل سيسمح لنا بتطوير ثقافتنا وفنوننا، وكذلك سيسمح تعاوننا وتبادلنا الثقافي بمثل هذا التطور، خاصة في الظروف السلمية التي نطمح إليها، بعد انتصار قضيتنا العربية التي تواجه أطماع المستعمرين والصهاينة، وتقف صامدة مدعومة بمساعدتكم وتأييدكم الحازمين.

فباسمي وباسم وزارة الثقافة في سورية والوفد المرافق أشكر الرفيق ديميتشيف وزير الثقافة شكراً قلبياً حاراً على دعوته الكريمة لنا، وإتاحته هذه الفرصة لاقامة اسبوعنا الثقافي، كما أشكر الرفاق معاوني وزير الثقافة والعاملين فيها، وكل المثقفين والمبدعين في بلادكم الصديقة.

ألقيت في موسكو في
افتتاح الأسبوع الثقافي
العربي السوري

بين الواقعية والتجريد

بقلم : طارق الشريف

لقد اعتدنا على راي يقول بأن (الواقعية) في الفن التشكيلي تتناقض مع التجريد تناقضا تاما ، ولقد ترسخ هذا الراي واكتسب الانصار العديدين ، وذلك نتيجة لنظريات نقدية تنطلق من اعتبار كل مدرسة فنية لها أفكارها المحددة والمستقلة عن غيرها ، ولها أيديولوجيتها المتباينة ، وتنعكس ضمن صياغة فنية محددة ، وضمن أسلوب فني متميز عن غيره ، وله مضمونه الواضح .

وفي الحقيقة ان علاقة التجريد بالواقعية ، قد خضعت لتطور كبير عبر العصور والظروف المختلفة ، حتى وصلنا الى الصيغة المعاصرة لعلاقتهما ، والتي بدأت تتخلى عن نظرية الانفصال بين المدارس ، وتؤمن بتداخل المدارس والتيارات الفنية ، وتشابك أساليب التعبير ، والتي توصلت الى مسلمة أساسية تقول بأن كل واقعية تحمل شيئا من التحريف ، ومن التحوير للواقع ، ويختلف هذا التحريف حسب موقف الفنان ، والظروف التي يعيشها ، وحسب علاقة الاسلوب الذي يقدمه بما سبقه من أساليب ، ولهذا لا بد من أن تحوي اللوحة الواقعية شيئا تجريديا ، وتحويرا ، ولا يمكن تصور لوحة تجريدية ، بدون واقع تنطلق منه ، مهما حورت الواقع أو جردته ، أو حرفته .

وهذا يقودنا لتساؤل هام وأساسي يتعلق بالغاية من التحوير الذي نجريه أو التحريف الذي يقدمه الفنان ، أو التجريد الذي يتوصل اليه ، هل هذه التغييرات لها مضمونها الانساني ، وغايتها الاجتماعية ، وهل تخدم القوى المستغلة أو تعارضها ، وما هي مواقع هذا الفن ضمن آلية اي نظام سياسي ؟! وهكذا اصبحت الاحكام النقدية تتجاوز الصيغة التقليدية للحكم النقدي التقليدي ... اهي واقعية ؟! أم أنها تجريدية ؟!

وان هذا الرأي الذي يقول بتناقض التجريد مع الواقعية ، قد ورثناه عن الفكر والفلسفة في القرن التاسع عشر ، اللذان ذهبا الى انفصال (المادة) عن (الروح) ، وتباين الواقع مع الذات ، اذ ربط النقاد بين التجريد والمثالية والذاتية ، وبين الواقعية والمادية والموضوعية ، وهكذا أصبح المجرد يناقض الواقع ، وترسخت فكرة وجود جوهرين متمايزين ، يعبر عنهما بأسلوبين فنيين مختلفين كليا .

كما تأثرت هذه الآراء الفكرية بالاحكام التقويمية ، الشائعة ، والتي انتقلت من الفلسفة الى الفن ، وكانت نتائجها معروفة وواضحة ، ان الفن الواقعي هو فن محاكاة الواقع الخارجي ، وتمثيله على الورقة على نحو مستقل عن مشاعرنا ، وأفكارنا ، ومواقفنا الايديولوجية ، بينما أصبحت التجريدية هي فن الابتعاد عن الواقع والهروب من تجسيد الشخص ونزع كل أثر له في اللوحة ، وهكذا تحقق انفصالهما الكلي ، فأصبحت الواقعية ترتبط بالمادية ، وارتبط التجريد بالمثالية ، وعبر ذلك عن انقسام طبقي ، وفكري ، وأيديولوجي ، وفلسفي .

ولهذا اعتبر النقاد الفن الواقعي ... أكثر أهمية من التجريد أو من التحوير ، ذلك لانه يربط الفن بالواقع اليومي ، ويجعل العمل الفني متلازما مع الواقع ، لا يبتعد عنه قيد شعره .



الواقعية التسجيلية : اليد على جدران الكهف ، أول ماطبعه الانسان على الجدران في العصر الحجري القديم

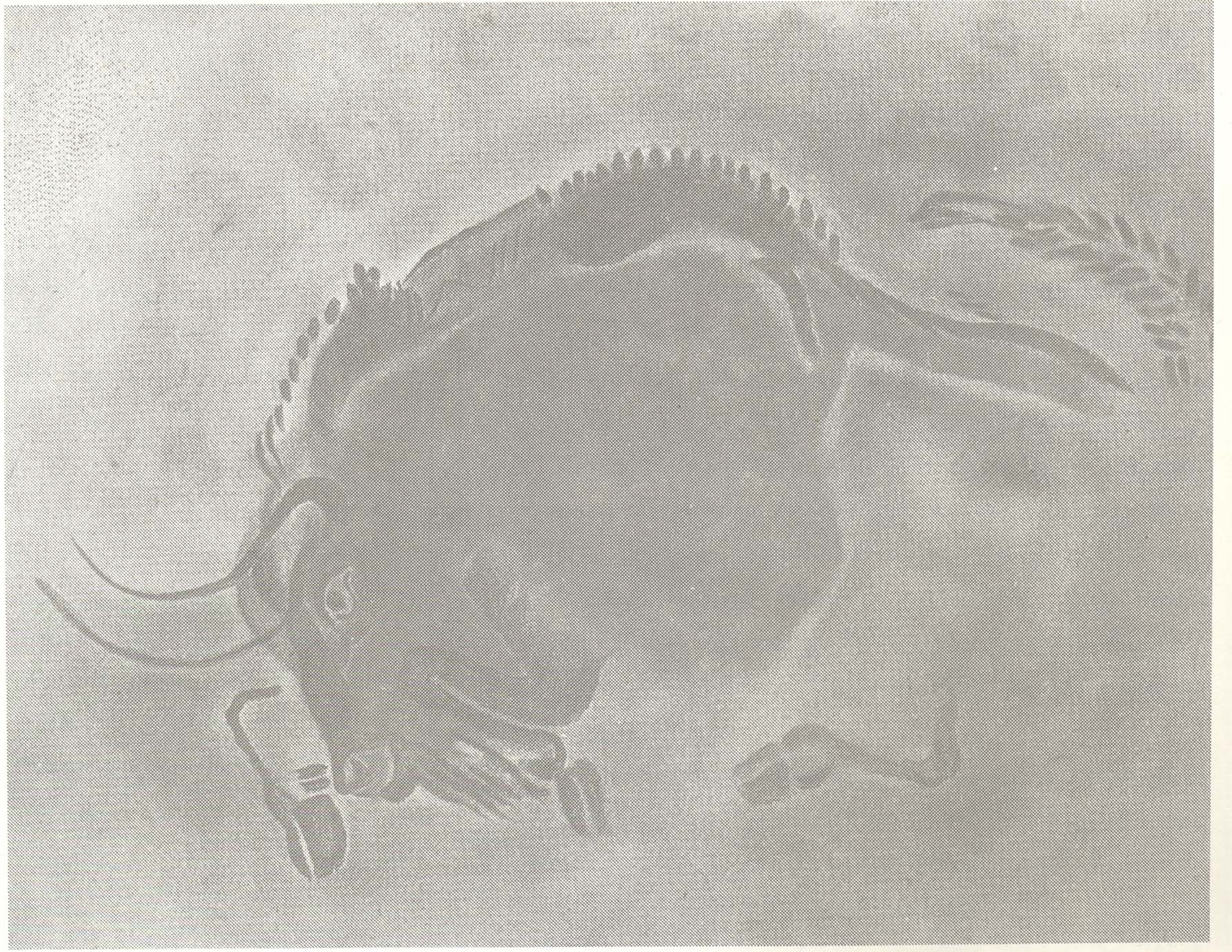
وجاء من اعتبر الفن التجريدي ، هو الاكثر أهمية من الواقعي ، لان هذا الفن يعكس عالم الروح والذات ، ويقدم الفن الامثل والاكمل ، الذي يحاكي الموسيقى ، ويبتعد عن عالم المادة ليقدم الروح في تجلياتها المطلقة .

وهكذا اخذت التيارات الواقعية اهمية مع الزمن، نتيجة لمحاولة تفسيرها على انها الاكثر وعيا لدور الفن الاجتماعي ، ومهمته كمحرض وموجه ، وعاد الباحثون الى تاريخ الفن ، لاثبات اهمية الواقعية ودورها ، وانتهوا الى تقسيم للحركات الفنية على اساس ارتباطها بالواقع او بعدها عنه ، فاصبحت الاتجاهات الفنية جميعها : اما واقعية .... أو غير واقعية ، وجعلوا جميع الاتجاهات الزخرفية والتجريدية عبر تاريخ الفن لاواقعية من حيث اسلوبها الفني، ولهذا فهي معارضة للواقعية الفنية ، وهكذا غالى بعض النقاد حين جعلوا كل تحوير أو تحريف في رسم الشخص يرتبط بالاتجاهات اللاواقعية التي اصبحت تجريدا وزخرفة .

ومع هذا الانقسام الى تيارين متصارعين ومتناقضين ، أحدهما يقدس (المحاكاة) التي أصبحت الواقعية تتمثل بها ، وآخر يقدم لنا نمطا من انماط التجريد ، استنادا الى محاولات تحريف الواقع أو اجراء التغيير عليه ، وهكذا أصبحت الحضارات الفنية تنقسم الى تيارات تبعا لذلك ، فاليونان ... واقعيون في تجاربهم ، ويختلفون عن الحضارات القديمة المصرية والبابلية والآشورية ، والعربية ، وهكذا لعب هذا التيار التقسيمي دورا عنصريا عند بعض النقاد الذين جعلوا الاوربيين وحدهم — وهم ورثة اليونان — هم القادرون على تقديم فن الواقع ، وغيرهم يقدم التحوير والتحريف والصيغ الشكلية والمثالية ، وهكذا قيل عن العرب مثلا بأنهم لا يستطيعون تقديم واقعي ، ولهذا فهم ورثة التجارب التجريدية والشكلية ، وقدمت الدراسات المختلفة عن وجود (فن شرقي) له جذوره الروحانية ، والتجريدية و (غربي) له جذوره الواقعية، وتحدث بعضهم عن الصراع بين (أبولو) و(ديونيسيوس) كشكلين من أشكال التعبير عن الفن ، أحدهما يرتبط بالواقع ويقدمه ، وآخر يقدم لنا اللغة العضوية الاكثر تحررا وتجريدا .

لكننا لن نتوقف عند هذه الآراء لنفندها ... ونتحدث عن المغالاة التي كانت وراء وجودها ، اذا لم نقل بأنها تأثرت بشكل من أشكال التعصب والعنصرية.

لكننا سوف نؤكد على حقيقة هامة ، وهي ان الحضارات القديمة كلها قد احتوت على التيارات الواقعية والزخرفية ، المحاكية للواقع والمجردة له ، والمحورة للواقع على اختلاف في اهداف التحوير ، وان هذه التيارات التي عرفها الانسان منذ بداية



لقد رسم الفنان القديم الثور بأسلوب واقعي ادراكي . اذ رسم الثور الذي يمثل النوع لا الفرد .

وجوده ، قد اكدت على وجود الانفصال بين التجريد والواقعية، ذلك لان لكل صيغة فنيةمنطلقاتها المتباينة، التي دعمت راي من ذهب الى ان (الواقعي) ، يتناقض مع (التجريدي) تماما ، مثلما يتناقض مع (الزخرفي) .

وهكذا توصل النقاد في بداية القرن العشرين الى حقيقة هي ان (التجريد) هو الفن الذي لايحافظ على هيئة الاشخاص الذين يصورهم الفنان ، بل يحرف هذه الهيئة ، وان الواقعية هي الفن الذي يحترم المظهر الخارجي للانسان ويقدمه ، دون تفريط في التحوير او التشويه ، ومهما كانت دوافع هذا التحوير .

لكن هذه المفاهيم التي ثبتت في أذهان كثيرين ، بدأت تخضع اليوم لمراجعة ، ولتغيير شاملين ، في هذا العصر ، اذ بدأ الشك في وجود جوهرين مستقلين عن بعضهما ، أحدهما (روح) وآخر (مادة) ، كما كانت عليه الحال في الماضي ، ولهذا أخذت علاقة الذاتي بالموضوعي تتبدل ، وكذلك حال علاقة التجريد بالواقع ، ذلك لان المفاهيم الجدلية التي تجعل الروح والمادة تتداخلان ، والذات والموضوع وجهان لحقيقة واحدة ، وأخذت المادة بعض ميزات الروح حين أصبحت تتحرك ، ولا تعنى الجمود والعطالة ، وكذلك علاقة الواقع بالتجريد ، ولهذا لم يعد الواقع ساكنا بل متحركا لا ينفصل الوعي عنه ، وانعكس ذلك كله على المفهوم الشائع للتناقض على انه تقابل بين جوهرين ، بل أصبح التناقض بين حدي حقيقة ... لكل شيء ، وانتقالا مباشرا بين وجه وآخر .

اذ يمكن أن نقول عن أي لوحة بأنها واقعية مثلا من حيث موضوعها ولكنها مثالية في بعض التعبيرات اللونية ، او مجردة في التصرف الذي قدمه الفنان لبعض الاشكال والوجوه ، وهكذا قد يكون الفنان (واقعيا) في بعض مراحل انتاجه ، ولكنه (تجريديا) في مراحل أخرى ، وهكذا توصلنا الى الحقيقة التي تقول :

ـ « ان علاقة التجريد بالواقعية علاقة متداخلة ، وليست علاقة بسيطة كما نظن لأول وهلة ، وهكذا

يستحيل تصور انفصال الواقع عن التجريد كليا ، وكذلك يستحيل تصور تجريد لا واقع فيه ، وتصور واقعية دون أي قسط من التجريد والتحريف)) .

وهكذا المفهوم الجديد لعلاقة الواقعية بالتجريد هو نتيجة لتبدل أساسي في تصوراتنا المعاصرة عن (الروح) و (المادة) و (الذات) و (الموضوع) و (المشخص) و (المجرد) ... و (المثالية) و (الواقعية) .

وهكذا بدأنا نبحث عن مقاييس نقدية جديدة ، بعيدة عن (المفاهيم التقليدية) ، في تعريف (الفن الواقعي) و (المجرد) ، وهذه المقاييس ترفض أن يكون الفن الاكمل هو الاقرب لتسجيل الواقع ، أو محاكاته .

وكذلك الحال بالنسبة للنظريات النقدية التقليدية التي كانت تنادي بالابتعاد عن الواقع ، فقد بدأنا نرفض أن تكون القيمة المحددة لاهمية اللوحة ، ترجع الى مقدار تخليها عن محاكاة الواقع ، الى عالم آخر من التعبير الذاتي ، أو الهندسي المغرق في تشكيلاته .

وهذا يعني أن قبول العمل الفني ، أصبح يرتبط بمدى ما يملكه من مضمون، ومدى تلاؤم هذا المضمون، وتكامله ضمن صياغة فنية ، مهما اختلفت هذه الصياغة ، لان المضمون الانساني والاجتماعي للعمل هو الذي يحدد دوره واهميته ، واضافة الى الاسلوب الذي يعبر به عن هذا المضمون ، وهكذا أصبحت الواقعية لا تعني المطابقة مع الواقع ، بل التعبير عنه بالصياغة الملائمة ، وهكذا تحولت الواقعية من شكل فني أو صياغة محددة مسبقا ومفروضة ، الى مضمون انساني يقدمه العمل ، وترابط مع الواقع دون محاكاته ، أو رفض هذه المحاكاة .

وهكذا ، أصبحنا ننظر للعمل الفني ، ونحدد مضمونه ، وصياغته ، وما يطرحه من مفاهيم ، وقيم فنية ، واجتماعية ، وأيديولوجية ، وما يثيره هذا العمل من مفاهيم ، وما يقدمه للآخرين ، ولهذا يمكن أن يكون العمل واقعيا ورديئا من الزوايا الفنية ، أو الاجتماعية ، أو السياسية لأنه يقدم موقفا انتهازيا أو موقفا مؤيدا للطبقة المستغلة ، وقد يصور شخصا بواقعية ، لكنه يريد أن يرسخ وجود فئة مستغلة من الناس .... وهكذا لا ترجع الجودة الى واقعية المحاكاة ... أو التقليد ، بل ترجع الى مضمون هذه الواقعية ، وهكذا نتساءل من تمثل اللوحة ، وماذا



لوحة واقعية رسمت في مغارة التاميرا في اسبانيا تقدم الواقعية الادراكية

تخدم ، وما هو دورها ، فان قدمت لنا معنى انسانيا نضاليا محرضا ، وبصياغة فنية ملائمة لهذا المعنى ، كانت اللوحة جيدة ، اذا أحسن الفنان التعبير عن المعاني ، وكان قادرا على الربط بينها .

ولا يمكن أن نرجع جودة العمل في نفس الوقت الى الصيغ الشكلية التي يتحدث عنها بعض النقاد ، ويغالي كثيرون منهم فيها ، لان العمل المتميز بشكله الفني ، ولا يحدد لنفسه موقفا ، ولا يقدم لنا مضمونا اجتماعيا ، يسقط بالتأكيد لانه يلعب دور الحامي والمدافع عن الافكار الرجعية التي تريد عزل الفن عن الواقع .

وهكذا توصلنا الى حقيقة هامة وهي ان انفصال (الواقعية) عن (التجريد) هي عملية اعتبارية نقدية، ولا يمكن قبولها لأسباب عديدة فكرية واجتماعية ، ذلك (الواقعية) تتداخل مع التجريد في كل عمل مهما كان ، ولأن (الواقعية) وحدها لا تكفي للحكم على القيمة ، بل القيمة تأتي من اضافة الواقعية ، الى مفهوم اجتماعي نقدمه الى هذه الكلمة حتى لا تتحول الى شكل يسقط اذا لم يكن وراءه : الموقف الاجتماعي الواعي الذي يوجهه على شكل صحيح ، والفنان القادر على التعبير باصالة وقدرة ، والمقدرة على الصياغة المتميزة للواقع حتى يصبح (فنا) .

لقد بدأت عملية التحول هذه في بداية القرن العشرين ، حين بدأ الفنان يدرك أن ثمة خلافا كبيرا بين الواقع المرئي والمدرك ، واكتشف أن الظاهر المرئي لا يعكس قوام الواقع ، بل أعراضه الخاضعة للتبدل والتغيير ، وهكذا بدأ يحطم المظهر الخارجي بحثا عن الاعماق المستمرة رغم التبدلات الظاهرة ، وبدأت تنهار نظريات الزمان والمكان ، في العمل الواحد ، ونظرية التشابه الظاهري بين الظاهر المرئي والعمل الفني ، واستفاد الفنان من هذه الثورة على المحاكاة التسجيلية، ليحقق ثورة على مستوى (المضمون) ، حين أصبح قادرا على الاستفادة مما حققته الثورة الشكلية الفنية ، في بداية القرن العشرين ، ليقدم العمل الفني المتطور شكلا والمعبر مضمونا عن العصر كشاهد عليه ، وثائر عليه ، ومحرض على تغييره ، وليقدم العمل الفني المتطور شكلا ، والمعبر مضمونا عن العصر ومأساة الانسان فيه، واستخدم الفنان عناصر واقعية، ودمجها بعناصر خيالية ، وتنوعت مصادر التعبير ، واتسعت الآفاق حين أضيف الحلم الى الواقع ، والماضي الى الحاضر ، وازدادت الاشارات والرموز في اللوحة لتقدم المضمون ، وانفتح الفنان على عوالم جديدة ، كعالم الاساطير ، وعالم الطفولة ، وعوالم البدائيين والشعوب الاخرى ، وهكذا دمج الموضوعي بالذاتي والمجرد بالواقعي ، وبدأ يعطي عناصر الواقع الاضافات التي يراها ، وهكذا تحدث كثيرون عن عملية التعبير عن الواقع عبر وسائل لا واقعية ، والتعبير عن الافكار التقدمية عن طريق أشكال مبسطة ، قريبة من الانسان ، وهكذا أصبح (العادي) يملك قدرة لامتناهية على التعبير ، والفنان وحده هو القادر على ايصالنا الى ما هو غير عادي ، لكن حين يصبح الواقع حافلا بحقائق مؤلمة ، وبما لا يمكن تصور حدوثه ، وما لا يخطر على بال خيال ، عندها يكون الفن اذا قدم ذلك ليس بعيدا عن الواقع ، بل هو أكثر اتصالا بالواقع من أي واقعية ساذجة .

لهذا لم تعد الصلة بالواقع تعني احترام مظاهره المرئية التقليدية ، او محاكاتها ، بل أصبحت تعني النفوذ لأعماقه لكشف تناقضاته وتعريتها ، وابراز المواقف الانسانية والاجتماعية ، التي يقدمها هذا العمل ، دون اهتمام بشكل التعبير ، وهذا يعني ان من الممكن ان نرى لوحة تجريدية لا تحترم محاكاة الواقع ، ولا تدعو الى تغييره ، لكن هل يمكن ان



الواقعية الزخرفية ... تحوير الاشكال إلى صيغ هندسية ... هي بداية التجريد .



تمثال (الكاتب الجالس) يمثل أول محاولات الفن المصري القديم لتقديم واقعية خاصة بالفن المصري لها خصوصيتها

نتصور ان لوحة تجريدية يمكن ان تلعب دورا سياسيا او اجتماعيا او فنيا محرضا ومطورا ؟!

ان الحقيقة هي أن اللوحة التجريدية ، اذا لم تكن وسيلة ابعاد للناس عن الاهتمام بمشاكل أكثر الحاحا ، واذا لم تكن وسيلة دعائية لفكر رجعي ، أو تحريف للفكر، وتبديله لخدمة مصالح طبقة مستغلة... أو رجعية ، انها لوحة لها دورها الفني المحض ، الاجتماعي كوسيلة تثقيف فنية ، فهي ان كانت



بلاد ما بين النهرين ... واقعية صورت العيون ولحضت الأرجل والالبسة واللحية .

متميزة بتعبيرها ، وبما تملكه من لغة فنية ، فهي تملك القدرات التثقيفية اذا كانت دراسة فنية ، وهي تملك الوسيلة المحرضة للناس اذا كانت احتجاجا ، على فن رسمي شكلي لايضيف شيئا ، ولهذا قد تلعب دور المحرض الفني ، والفكري ، ولكنها ... من حيث لغتها الفنية قادرة على ان تكسب الفن تجارب يمكن استخدامها والاستفادة منها تقنيا ..

ان الفن التجريدي قد اسهم في تطور تقنية الاعلان الفني والملصق الجداري ، وكذلك أسهم الفن البصري في تقديم فن جماهيري ، يرفع التذوق الفني ، ويمكن الاستفادة من جميع هذه النتائج التي توصل اليها هذا الفن لخدمة فن متطور ثوري على مستوى التعبير الفني ، وعلى مستوى التطبيقات العملية ، في الحياة اليومية ، وهكذا لايمكن الحديث عن (فن) يمكن ان يستغل الناس ، بقدر ما نستطيع القول بأن الاشخاص الذين يقفون وراء الفن هم الذين يورجون لفن معين ، ويستفيدون منه ، لخدمة أغراضهم الرجعية ، لكن اذا عزلنا الفن عن السماسرة والتجار وعن السوق الرأسمالية ، التي تقف وراء بعض التيارات الفنية ، نستطيع أن نفتح آفاق التعبير الفني للفن التقدمي حتى يستفيد من كل التجارب ، وهو يقف على أرض صلبة من الموقف الذي يملكه .

وهكذا اصبحنا نستطيع القول بأن (الواقعية) قد تعني شكلا فنيا هو : « احترام مظاهر الاشياء » ، وقد تعني ارتباطا عميقا بالواقع والتعبير عن اعماق الظواهر ، وقد تعني ارتباطا ثوريا بالواقع بلا حدود ، وعندها تصبح الواقعية ثورة على الواقع ، وتحريضا على تغييره ، ورؤى مستشرقة للمستقبل ، وبدون أي حدود شكلية ...

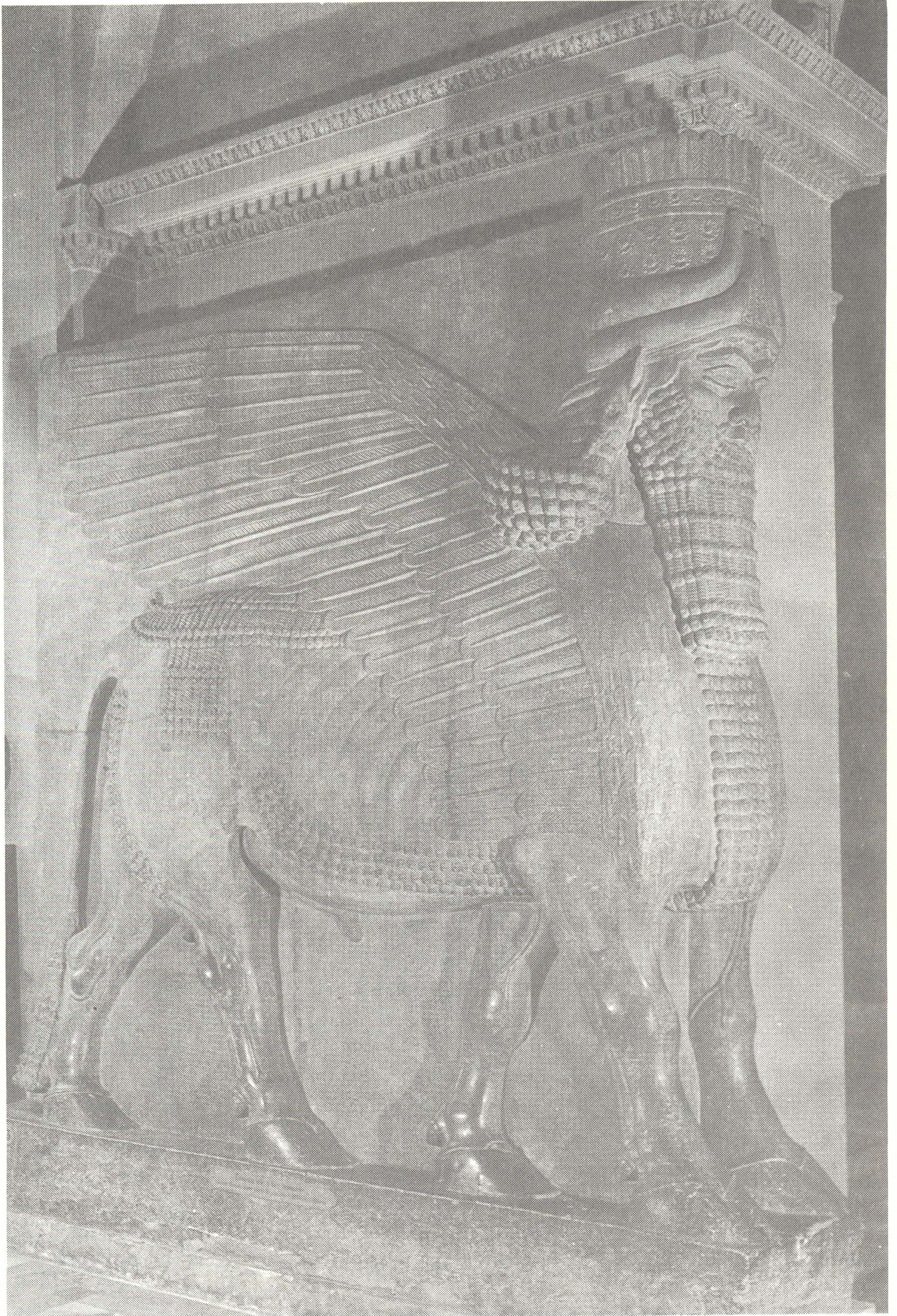
ان (المحاكاة) ... هي واقعية الشكل الفني ، وهي صيغة تسجيلية ، ولهذا يمكن الحديث عن (واقعية المضمون) التي تقدم رؤية جديدة ، ثائرة ، وينبثق عن هذا الموقف ، عدة حلول ، منها ما يدعو الى تمزيق القناع عن الواقع لكشف عوراته ، وباتجاه دعوة الناس لتغييره ، وتبديله ، ولهذا فكل محاولة لتجميل واقع تتعارض مع الهدف الثوري ، وهكذا تختلف الظروف عن فن يدعو (تمجيد الواقع) ، ودعوة الناس لتأييده ، ودعمه ، والارتباط معه .

وهكذا تلتقي (واقعية — المضمون) مع واقعية الشكل في تجارب الفنانين ، حين يختار الفنان الصياغة التسجيلية ، للتعبير عن بعض المواقف الثورية ، وقد تتناقضان ، حين يلجأ الفنان الى تحوير الواقع لهدف معين يراه ، ويجد أن من الضروري اللجوء الى هذا التحريض ... ليساعده على التعبير .

ولهذا أصبحت الواقعية تعني الشهادة على العصر ،

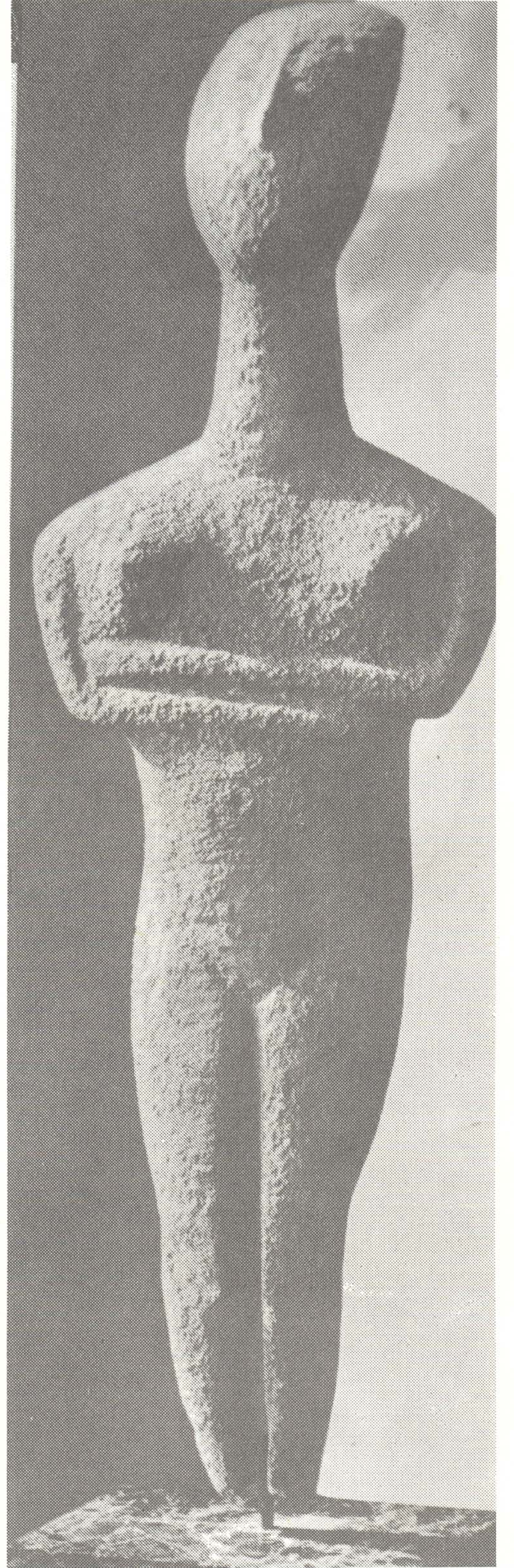


واقعية الفن الآشوري الخاصة .



لقد سمح الفنان القديم لنفسه بأن يجعل لتمثاله يجمع عدة حيوانات وله رأس رجل وجناحا طائر ... وخمسة أرجل ليوحي بالحركة.





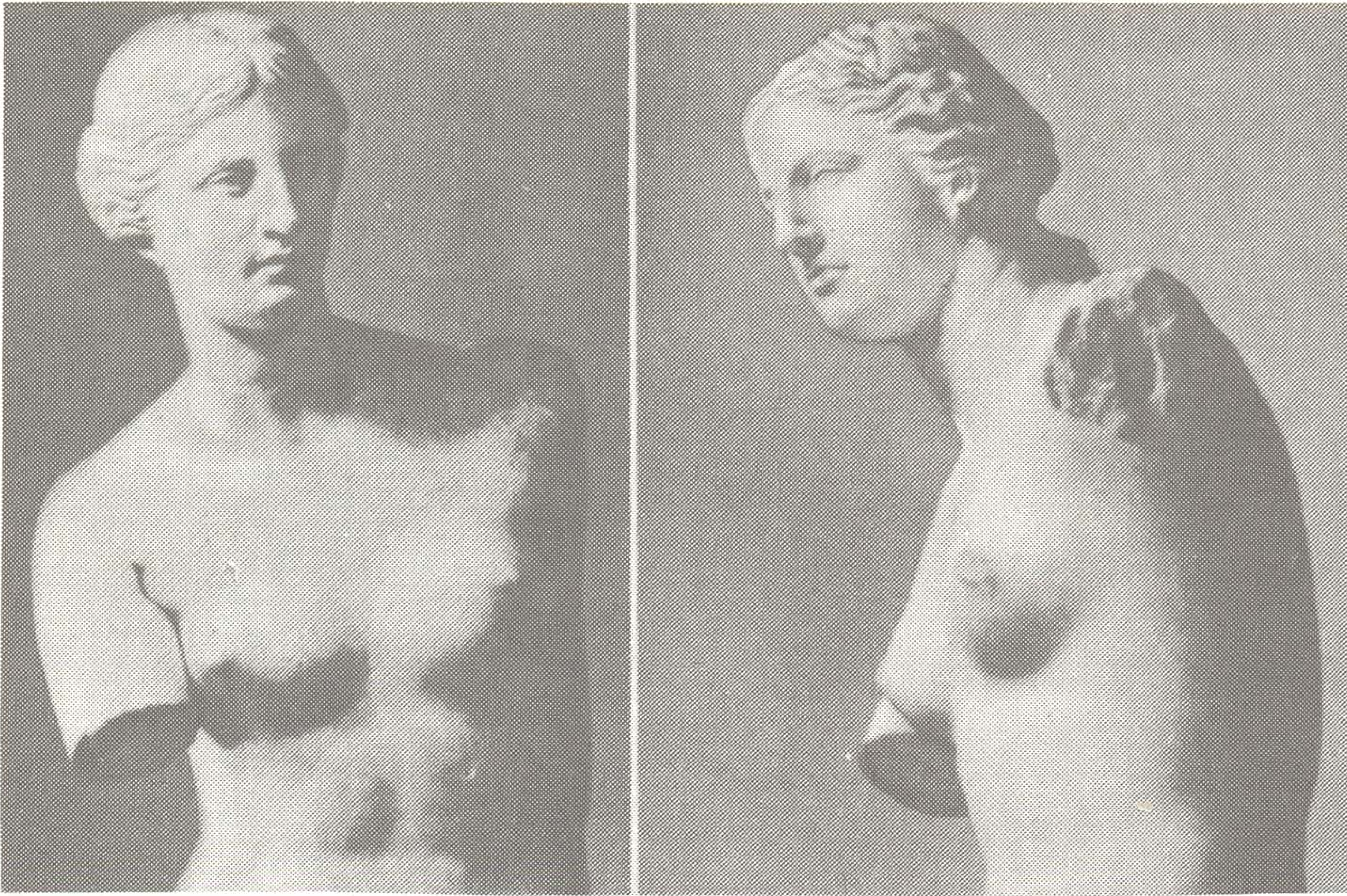
من الفن اليوناني في العصور القديمة تحوير عن الواقعية لكنها لم تصل للتجريد الكامل.

والتعبير عنه والارتباط به ، وبالقوى التي تدعو الى تغييره ، مهما اختلفت الصياغة التي يلجأ اليها الفنان. ومهما تباينت أساليب التعبير المستخدمة ، ولم تعد الواقعيـة تقتصر على المعنى الشكلي الذي يدل على محاكاة الواقع ، كما كانت تعني قبل ذلك .

ولقد توصلنا الى ذلك نتيجة لتغيرات عميقة شهدها الفن المعاصر ، ونتيجة للرغبة في تطوير الفن ورفده بعناصر جديدة ، وكشفه لعوالم لم يكن يعرفها، وهو نتيجة لاكتشافه فنون الشعوب المختلفة، واساليبها المتنوعة في التعبير ، وبدأنا نحس بأن الفن المعاصر محصلة لمحاولة تجاوز الفن فيها نفسه ، نتيجة لمحاولة تركيب لكل العوالم ، والاساليب ، وكل الحاضر والماضي ، القاصي والقريب ، مع الراهن .

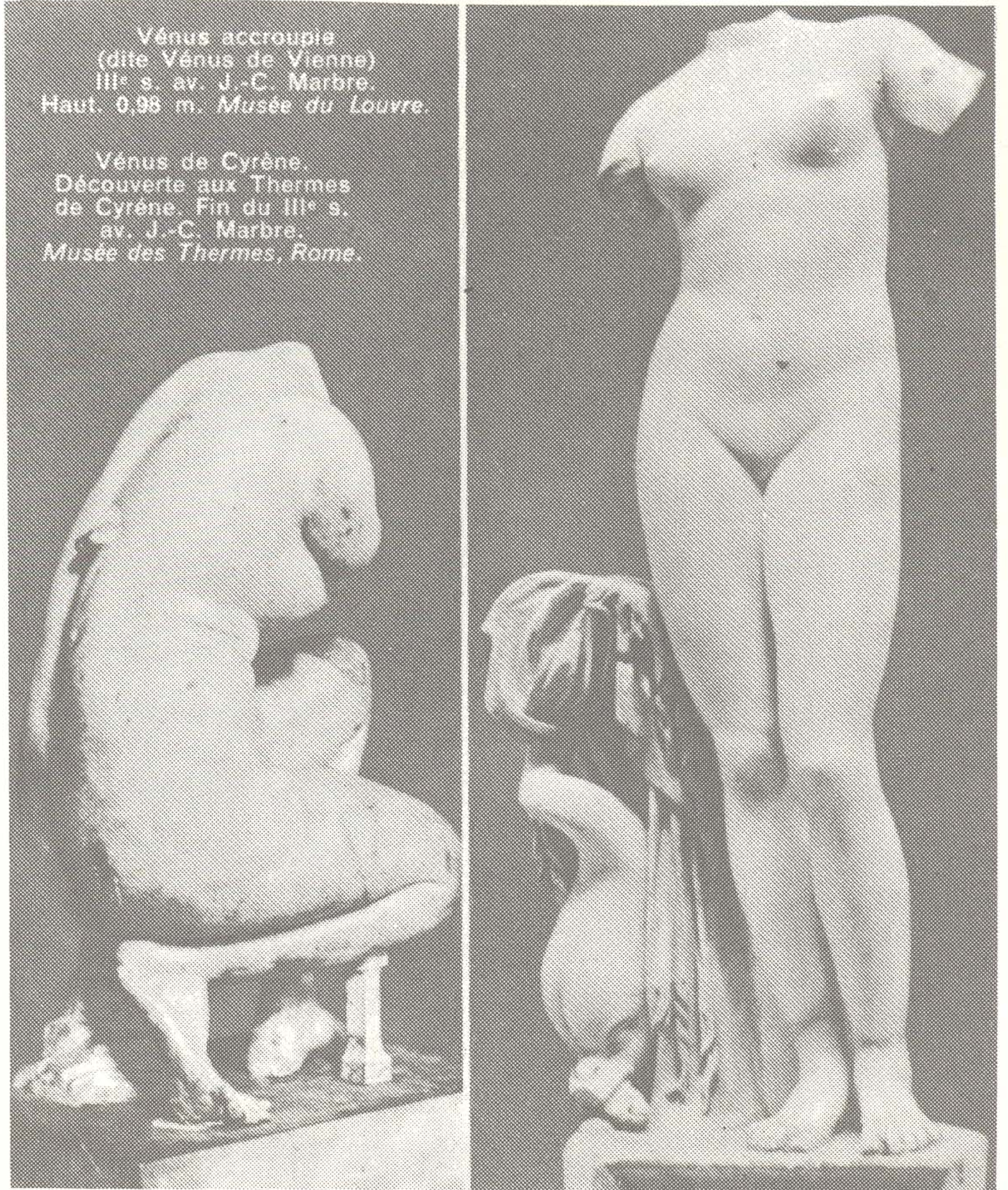
ولهذا أصبح بالامكان تطوير التعبير عن الواقع ، تبعا لهذه المكتشفات ، وتبعا لقيام مجتمعات جديدة : متطورة في أساليبها وتقنياتها العلمية ، التي ساعدت على هـذا التحول ، وهكذا بدأ الفنان يستخدم تراث الانسانية جمعاء بصيغ لا محدودة .

ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك فيما رسمه (بيكاسو) ، لقد اعتمد على (الواقعية) في البداية ، واقعية (كوربيه) الاوربية ، وعلى فهم (سيزان) للواقع على اساس انه عبارة عن واقع موضوعي جدلي، وتتأثر بالحياة الاوربية في بداية القرن العشرين ، وبكل مظاهرها ، واكتشف النحت الافريقي والإسباني القديم ، وهكذا بدا يحور الاشكال ويطور اسلوبه ،



رأس ڤينوس : النموذج المثالي اليوناني واقعية أقرب للتعبير المثالي .

لكلاسيكية أو الواقعية التي صورت على نحو مثالي .



Vénus accroupie
(dite Vénus de Vienne)
IIIe s. av. J.-C. Marbre.
Haut. 0,98 m. *Musée du Louvre.*

Vénus de Cyrène.
Découverte aux Thermes
de Cyrène. Fin du IIIe s.
av. J.-C. Marbre.
Musée des Thermes, Rome.

ويساعده على تقديم فكرته ، ولهذا لم يترك فنا لم يتأثر به ، فالوجه يوناني والزخارف عربية ، والانفعالات اسبانية ، والواقع الذي يكشفه ويتعامل معه افرنسي ، والتحويرات افريقية ، ولكن الهدف هو التعبير عن المضمون الانساني والاجتماعي ، وكشف الواقع .

ومن الممكن استخدام شكل (الحصان) أو (الثور) محورا ومبدلا ، اذا لم يعد الحيوان سوى صيغة تعبر عن مضمون ، فيه الرمز الذي يعكس الحقيقة التي نريدها ، اذ ان احدهما يقدم لنا القوى الشريرة التي تعتدي على الحياة ، والآخر يقدم لنا القوى التي تدافع عن السلام والحياة ، ولكن ذلك التركيب للعلاقة بينهما قد وضعت ضمن حلول تشكيلية تخدم هدف التعبير ، وانفصال بينهما .

وهكذا يمكن اعتبار (بيكاسو) واقعيا في لوحته (الغورنيكا) بمعنى الارتباط بالعصر والتعبير عن المأساة الانسانية ، لكن الصيغة الفنية التي توصل اليها لايمكن أن تكون مجرد محاكاة للواقع ، أو للظاهر من هذا الواقع ، ولهذا (بيكاسو) ليس واقعيا اذا كانت الواقع مجرد (شكل) من أشكال التعبير المسبقة .

وينطبق ذلك على الفنان (هنري ماتيس) ، الذي استعان بالزخارف العربية ، وبالتشكيلات الفنية المبتكرة ، وأعاد بناء لوحته ليقدم لنا رؤيته .

لقد قدم (ماتيس) واقعية جديدة لها منطلقاتها



الفن العربي ... زخرفة مجردة هندسية ونباتية وكتابات.

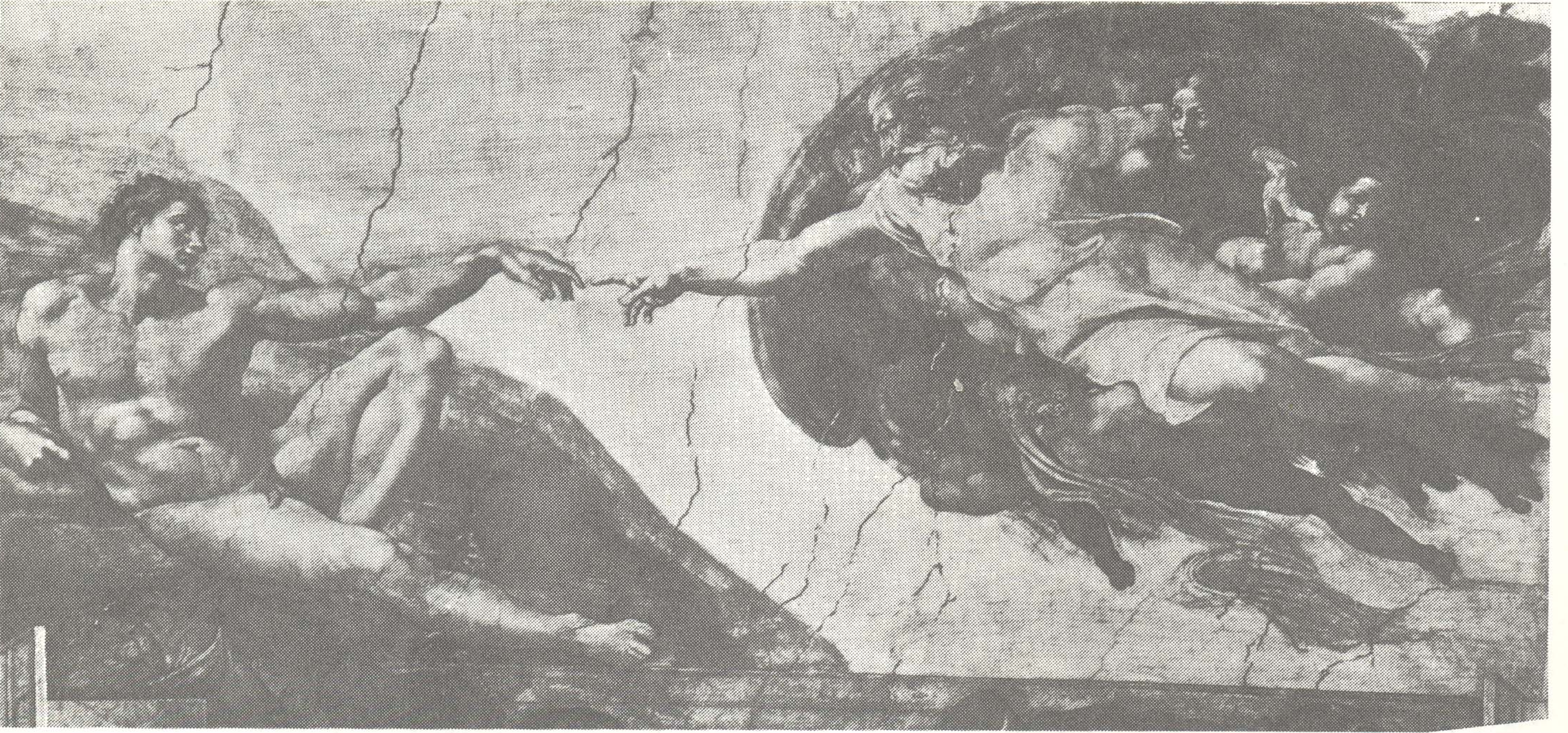
الزخرفية ، وعبر عن مضمون خاص به ، وهكذا تعددت أشكال الارتباط بالواقع في عصرنا تبعا لتبدل كبير طرأ على المفاهيم الفنية ، وأصبح بالامكان الحديث عن (واقعية) جديدة لها مقوماتها الاسلوبية ، وعن مفاهيم متعددة للتعبير عن الواقع عبر العصور المختلفة، ولكل منها صياغتها الخاصة ، ومضمونها ، وظروفها.

ان (الواقعية)موجودة منذ عصور ماقبل التاريخ،لكن واقعية العصر الحجري القديم ، تختلف عن غيرها من انماط الواقعية لانها (واقعية مدركة) كما يقول النقاد عنها ، فالثور الذي رسمه الفنان في ذلك العصر لايمثل ثورا محدد الملامح والتفاصيل ، بل أراد النوع وليس الفرد ، ولهذا أبرز الصفات المشتركة والمستخلصة من الثيران واهمل الفروق الفردية ، بين ثور وآخر .

وتختلف هذه (الواقعية ـ الادراكية) عن الواقعية الايطالية في القرن الخامس عشر مثلا، حين رسم الفنان العائلة المقدسة على شكل اكثر ارتباطا بالحياة ، ونزع عن أفراد العائلة كل من الصفات المثالية ، وهكذا تكونت (الواقعية الاوربية) من التمرد على (المثالية)، ولهذا انتشرت (الواقعية) في شمال أوربا ، وتأكدت الفكرة : « ان الفن يجب أن يتحرر من الموضوعات الدينية والتكوينات التقليدية والاساطير ، ليعالج المشاكل الحياتية » ، وهكذا بدأت الواقعية تصبح (واقعية حسية) تعنى بالتفاصيل وترتبط بالحياة اليومية ، ومن ثم أصبحت (واقعية شخصية) حين بدأ الفنان يلح على الفرد العياني المشخص ، وعلى أعماق هذا الانسان ، واصبحت الواقعية في القرن التاسع عشر تأكيدا على الارتباط بالطبقات الفقيرة وحياتها ، وفضح تناقضات الطبقة البرجوازية وتعريتها، وفي كلا الحالتين قدم الفنانون الاشكال الملائمة لكل حالة ، وكل أسلوب ، لان تقديم الواقع الفقير والمعاناة والتأكيد على البشاعة ، واضفاء الجمال الفني عليها ، يختلف عن التشويه الذي قدمه الفنانون لبعض ابناء الطبقة البرجوازية .

لكن من الواضح أن كل أنماط الواقعية هي عبارة عن تمرد على تجربة سابقة اكثر بعدا عن الواقع ، وظل ذلك سائدا حتى القرن العشرين ، حين قدم الفنان لنا مفاهيم جديدة لعلاقة الفن بالواقع ، وذلك حسب كل فنان ورؤيته ، وحسب كل ظرف تاريخي ، ووفق شروطه .

ولقد تأكد تحقيقة تقول بأن كل نمط من انماط الواقعية تحوي قدرا معينا من التغيير ، والتحريف ، لكن هذا التحوير والتغيير ، يتباين حسب الظروف ـ، وحسب الفنانين ، ونحن لانرى التحوير والتحريف الذي يذهب الى حد تدمير الشكل الخارجي قبل حلول القرن العشرين ، فالواقعيات الفنية لاتذهب الى حد التضحية بالشكل الخارجي، والى حد التغيير الجذري،



مايكل انجلو

الواقعية المثالية للموضوعات الدينية التي رسمت على نحو يحترم الواقع ، لكن ثمة مسحة مثالية تجسيدية تسيطر على التعبير .

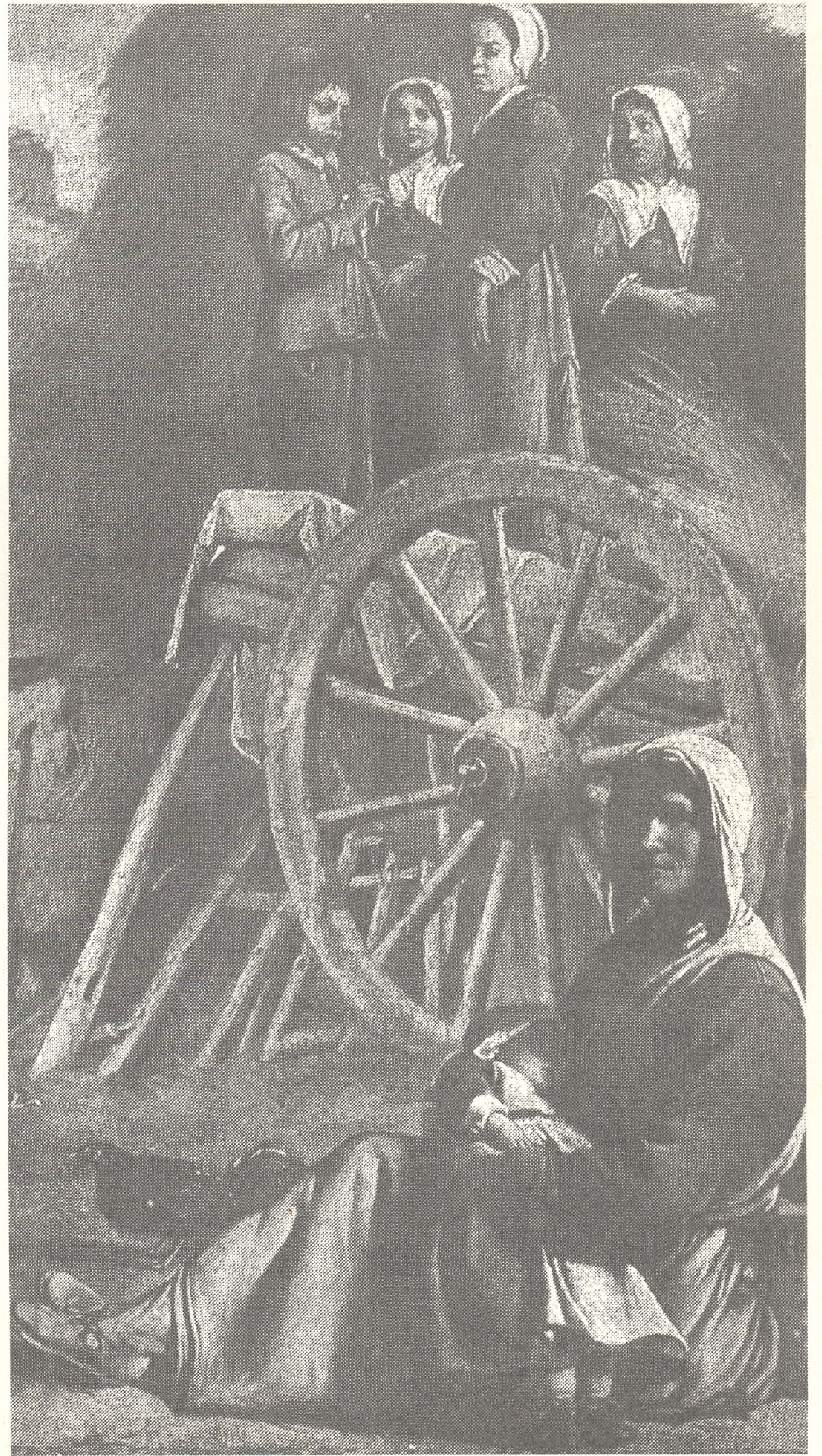


روفائيل

كما اصبحت عليه الحال الآ ن، ولهذا بقيت هذه التحويرات مقبولة ، رغم انها لجأت الى تعديلات كبيرة ، اما واقعية القرن العشرين فقد قدمت لنا الانماط الاكثر تمردا على الصيغ التقليدية ، وبدأت مدارس النقد الفني تتحدث عن أن الفن يعبر عن الواقع بمعناه العميق ، أي صميم الواقع ، ولبنته ، لا مظهره، ولا ظواهره المرئية ، بل يجب النفوذ لاعماقه .

وهكذا ، تتحدث (السيريالية) عن فن ، هو بين الحلم والواقع ، لكنها تريد الواقع الحقيقي ، الواقع الذي يلعب الدور الاساسي ، والذي هو (فوقالواقع)، وكذلك تقدم (التعبيرية) عالم الفنان الذاتي على اعتباره اكثر حقيقة من مظهره ، تكشف لنا عن التشوه وعن المعاناة ، ونرى (التكعيبية) تكتشف أن الواقعالحقيقي هو الواقع الهندسي المعمار ي ،والذي يعني بناء الواقع وقوامه ، ويذهب (البنائيون) الى أن الواقع هو (الواقع الميكانيكي الحركي) ، اللوحا تالتي تقدم لنا عالما من الآلات ، وهكذا نحس بأن كل اتجاه أو تيار يسعى لكشف معنى الواقع كما يراه ، ويقدمه لنا ولهذا نرى (الواقعية الاشتراكية) تقدم لنا مفهوما محددا

للواقعية يربط الفن بالمفاهيم الخاصة بالمجتمع السوفياتي بعد الثورة ، حيث يلعب الفن دور المحرض ، والموجه للمجتمع ، وله دوره ، وله اسلوبه ، الذي لايعني تسجيل الواقع ، بل يعني تقديم الواقع على نحو خاص يعكس الظروف المرحلية ويترابط معها ، لان المرحلة تتطلب ربط الناس بالثورة ، ونشر افكارها ، وما حققته ، وهذا يختلف عن (الواقعية المكسيكية) التي قدمت لنا فنا خاصا واقعيا واشتراكيا ، لكنه يقدم لنا الرؤية المرتبطة بالتراث المكسيكي ، وبالنضال المعاصر لشعوب أمريكا اللاتينية .



اتجه الفن الى رسم ابناء الطبقات الفقيرة من الفلاحين ومجدهم في القرن التاسع عشر ... واقعية خاصة بهذا القرن

ولهذا نستطيع ان نقول وجود أنماط من الواقعية المعاصرة تتوافق مع جميع التيارات والاتجاهات الفنية السائدة الآن ، اذ نلمح وجود (سيريالية ـ واقعية) ، تختلف عن (سيريالية ـ تجريدية) ، وكذلك حال التعبيرية ، وكذلك حال التكعيبية ، وحتى البنائية والمستقبلية ... فقد قدمت لنا : الواقعية والاتجاه الآخر الاكثر تجريدية ... وبعدا عن الواقع .

بل يمكن الحديث عن واقعية سيريالية لاتختلف عن (السيريالية) بالصياغة الفنية وحدها بل بالمضمون الذي يطرحه هذه الواقعية ، اذ يختلف الفنانون في مواقفهم ، وفي المضمون الذي يقدموه لنا ، وهم حين يعبرون عن المضمون الاجتماعي والانساني يلجأون الى شتى الاساليب .

لقد استعان (المكسيكيون) بالتجارب التعبيرية ، وتأثروا بالفن (التكعيبي) ، ولكنهم رجعوا الى تراثهم القديم لتقديم فن معاصر ، فيه الواقعية الخاصة بهم .

وكذلك الحال بالنسبة للاتجاهات .. الطليعية الفنية المختلفة ، فقد تأثر الفنان (فرنان ليجيه) بالتكعيبية ، ولكنه قدم لغة جديدة عصرية ، فيها الآلة ، وفيها الانسان .

ولهذا يمكن أن نتحدث عن عملية تفاعل عميقة ، يستفيد فيها الفن الثوري والتقدمي من التجارب الفنية السابقة له واللاحقة ، ولا يخشى الفنان أن يأخذ من كل التجارب ، لكنه يخضع مايأخذه لما يريده ، ولهذا أصبحت كل التطورات الفنية المعاصرة والقديمة مصدرا للفنان ، يستقي الفنان منه ، ولهذا نقول بأن كل تطور في صياغة فنية ، وكل تجربة مهما كانت شكلية يمكن أن يستفيد منها الفنان المتميز ليقدم ما هو انساني ، وهكذا .

ولهذا نستطيع التحدث عن اتجاهات واقعية ثورية ضمن أي تيار أو أسلوب فني ، وعن قدرة الفنان على الاستفادة من كل اتجاه لتغذية أسلوبه ، وتطويره.... بل يمكننا القول بأن اتجاهات الفن التشكيلي الآن تقسم الى قسمين ضمن كل مدرسة أو تيار ، تارة يؤكد الفن على البحث الشكلي وعندها تدخل المدرسة في مرحلة فنية ، حسب ظروف الواقع ، وتارة يلح المضمون الانساني ، والقضايا الملحة الحياتية التي تدفع للتوقف عن البحث الشكلي ، وهكذا تتداخل العملية الفنية بين مرحلة شكلية ، وبين مرحلة مضمون ، وتتداخلان في تركيب يمثله فنان عميق قادر على ربط المضمون بشكل متميز ، وعلى فرض رؤيته ، ثم تتبعه دراسات شكلية ، وبحوث ، ومحاولات لتقديم المضمون وهكذا ... ولهذا تبقى ملية البحث الفني ناقصة ، ما لم ترفد بتجربة تقدم المضمون السياسي ، وذلك لاختبار قدرة هذه البحوث

الشكلية على معالجة شتى الموضوعات ، وهكذا يجد الفن نفسه في كل مرحلة ، بحاجة الى تجاوز نفسه شكلا ومضمونا ، وتعبيرا متجاوزا لكلا البحثين المنفصلين في تركيب ... وتستمر العملية ، ويتعاون البحث التشكيلي ، والطرح الاجتماعي والسياسي على تغذية الفن ، وعلى تكامله بفن يتجاوز البحث الى الاكتشاف ، وقهر التجربة .

وهكذا يقودنا الى التعرف على القانون الاساسي لجدلية العلاقة بين التجريد والواقعية كما نراها اليوم، اذ أن البحث الشكلي قد يسبق المضمون ، وقد يترافقا ، أو يسبق التعبير عن المضمون بصياغة تقليدية ، لكن تكامل التجريد هو ايجاد المعادل الواقعي له وتبرير نفسه ، وان تكامل التجارب الواقعية هو في تغذية نفسها باكتشافات شكلية مختلفة ، تساعدها على تطوير صيغها الفنية ... ويساهم الفنان في تغذية هذه البحوث ، وفي اكمال التركيب باتجاهات تجمع بين البحث الشكلي والمضمون .

ويتجلى هذا بوضوح كامل في المرحلة الراهنة من تطور الفن التشكيلي ، وهي المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية ، وما انبثق عنها من تيارات وما قدمته من اتجاهات .

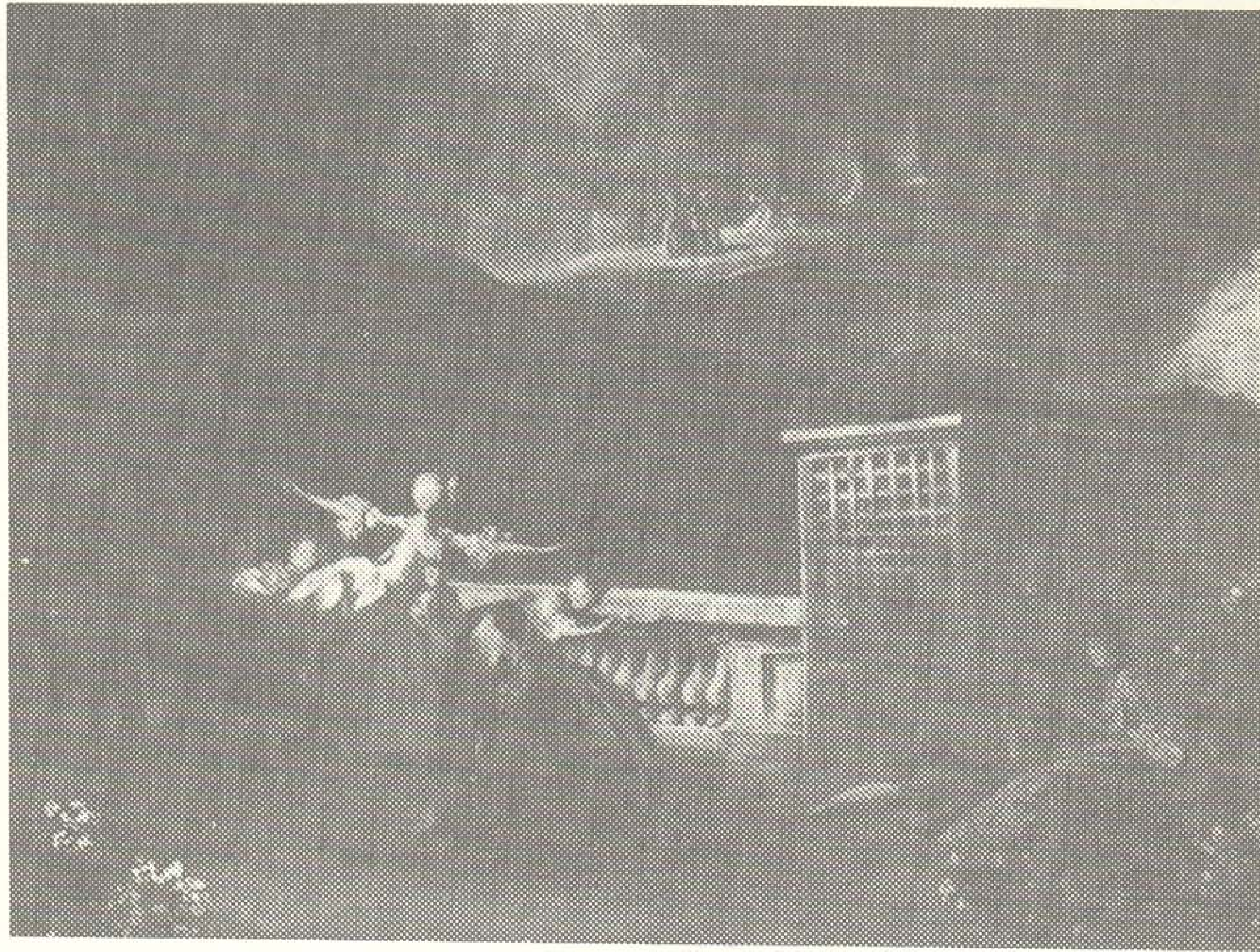
ولسوف نذكر هنا بعض محاولات تؤكد ما ذهبنا اليه ، من تكامل البحث في علاقة المجرد بالواقعي .

في مدرسة (الفن الجماهيري) أو (البوب آرت)، نرى الفن المرتبط بالمجتمعات الاستهلاكية ، وتضيف هذه المدرسة بعض الاشكال العصرية المنتزعة من التطور الصناعي والطباعي ، ونتوصل الى فن خاص بعصر ما بعد الحرب، وفي المجتمعات المتطورة تقنيا، والراسمالية، لكننا نلاحظ أن اتجاهات الفن الجماهيري متباينة بعضها واقعي لأبعد حدود الواقعية ، وبعضها يلجأ الى التجريد ، وقد نرى الشكل الواقعي على خلفية تجريدية ، وهكذا تتداخل اشكال التعبير ، ولا يقتصر التداخل على الاشكال...بل يتجاوزها الى المضمون ، ذلك لأن بعض الفنانين وقع أسير لعبة الفن الاستهلاكي المرتبط بالحاجات السريعة المرتبطة بالصناعة الراسمالية ، التي يروج لها خبراء الدعاية ، وهكذا يصبح الفنان اسير اللعبة ، وتحتويه هذه البيوتات ، ولكن هناك من يسخر نفسه لفضح اللعبة ، ولكشف هذه اللعبة الراسمالية ، ولهذا لا يكفي الحديث عن (التجريد) أو (الواقعية) بل لا بد من أن نصل الى الموقف الذي يقفه الفنان ، والى اي معسكر ينتمي ، ومن يخدم فيما يقدمه ، وهو الهام جدا .

واذا انتقلنا الى (الفن البصري) او (الاوب ارت) الذي أصبح فن عصر العقل الالكتروني ، والتشكيلات الخادعة للبصر ، والذي اعتمد على أعلى مستويات



غوستاف كوربيه الواقعية الطبيعية التي تقدم الواقع بحيادية.



فراغونار بالواقعية التي تقدم الطبقة الارستقراطية..إنها المثالية



الواقعية الجدلية عند سيزان ... الهندسة وحركة الطبيعة وبناء اللوحة معمارياً .

تنظيم اللوحة ، هندسيا ورياضيا ، ان النتائج العديدة لهذه التجارب قد قدمت وسيلة تعبير فنية متطورة يمكن استخدامها لخدمة هدف تقدمي ، ويمكن أن تكون لعبة في يد دعاية سخيفة ، وهذا طبعا يرتبط بالفنان وموقفه ، وما يملكه من قدرات ، ولهذا نرى في كثير من الاعلانات الفنية المتطورة في (كوبا) أو في (بولونيا) ، الكثير من الاستفادة من هذه الصياغات الفنية لتقديم ملصق جداري متميز فنيا ، ويملك المضمون الاجتماعي والانساني .

وهذا يعني أن التطور الذي تحرزه الانسانية في جانب معين من جوانب التعبير الفني ، يمكن أن يستخدم لخير الانسانية او لشرها تبعا لمواقف الناس، وللقوى المحركة التي تقف وراء الفنان وتدعمه ، وتقدم له الحماية .

وينطبق ذلك على (الواقعية الفوتوغرافية) أو (الهيبريالية) ، فهي تمثل نمطا من انماط التعبير الواقعي الدقيق ، وهي محاكاة الطباعة ، وهذه الواقعية تختلف عن كل ما عرفناه من الواقعيات ، اذ تقدم لنا حيادية هائلة ، وهي على ارتباط بتطور تقني في التصوير الضوئي ، والطباعة ، لم يبلغها الفن الا في هذا العصر .

هذه الواقعية على دقتها المتناهية ، والمذهلة ، تذكرنا بالتسجيلية ، لكنها لا تسجل ماتراه العين ، بل ماتراه العدسة ، ولهذا قد تكون العدسة أكمل من العين اذا كانت دقيقة ، وقد تصل الى التحوير والتغيير عن المرئي العادي ، لكن الهدف هو الدقة الاكثر عمقا من الرؤية ، وهكذا ولدت لغة فنية جديدة ، تختلف عن الواقعية المألوفة والتجريد ،وهذه اللغة(الهيبريالية) هي اكتشاف مذهل يقلد الفنان ماتراه العدسة ، وما تطبعه الآلة الدقيقة ، وما تفرزه من الوان جديدة ، يقدمها حاسب ألكتروني ، ويمكن أن تكون اللغة الجديدة، كأي لغة مكتشفة مجالا جديد لتوسيع التعبير في آفاق جديدة ، وقد يستخدم التجار هذه اللغة لخدمة أغراضهم ، وقد تكون وسيلة ثورية فنية في مجتمعات متطورة ، لتغذي الموقف وتدافع عن الانسان ، كما فعل بعض الفنانين حين رسموا عن الحياة في الارض المحتلة ، بهذا الاسلوب (الواقعي — الفوتوغرافي) .

ولهذا اصبحت علاقة التجريد بالواقعي في هذا العصر معقدة كثيرا ، وذلك لان الحياة المعاصرة تقدم لنا في كل يوم ، ماهو جديد ، وما يمكن استخدامه لخدمة الانسان من مكتشفات وعلى الفنان ، ان يكون واعيا لما يكتشف ، وقادرا على استخدامه لمصلحة الانسان وحياته الافضل .



تولوز لوتريك : الواقعية عند لوتريك تعني تقديم الموضوعات الحياتية اليومية لطبقة معينة (برجوازية)

المسألة الاجتماعية في التشكيل العربي المعاصر

خليل صفية

على امتداد أكثر من نصف قرن من عمر الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، لم ينل هذا الموضوع ((المسألة الاجتماعية)) الاهتمام الكافي من الكتاب العرب، وعلى الرغم من أهميته كواقع اجتماعي وواقع فني ، فقد ظل بعيداعن اهتمامات النقد الاسباب متنوعة لسنا بصدد البحث عنها في دراستنا لهذا الموضوع ... وحين نتحدث عن ((المسألة الاجتماعية)) في حركتنا الفنية ، فاننا نعني الانجاز الفني الذي ارتبط بها ، فالتنظير حول هذه المسألة ((شيء)) ، والبحث في ((الواقع الفني)) المرتبط بالواقع الاجتماعي ((شيء آخر)) ، بمعنى :نحن لانريد ان ننظر لمسالة واقعة منذ نشوء الفن الى يومنا هذا ، بل نريد بالتحديد ان نبحث فيها كانجاز فني في حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة ، وبالتأكيد هذا ((الانجاز)) لاينفصل عن الخلفية الثقافية والفكرية التي يرتكز اليها الفنان .

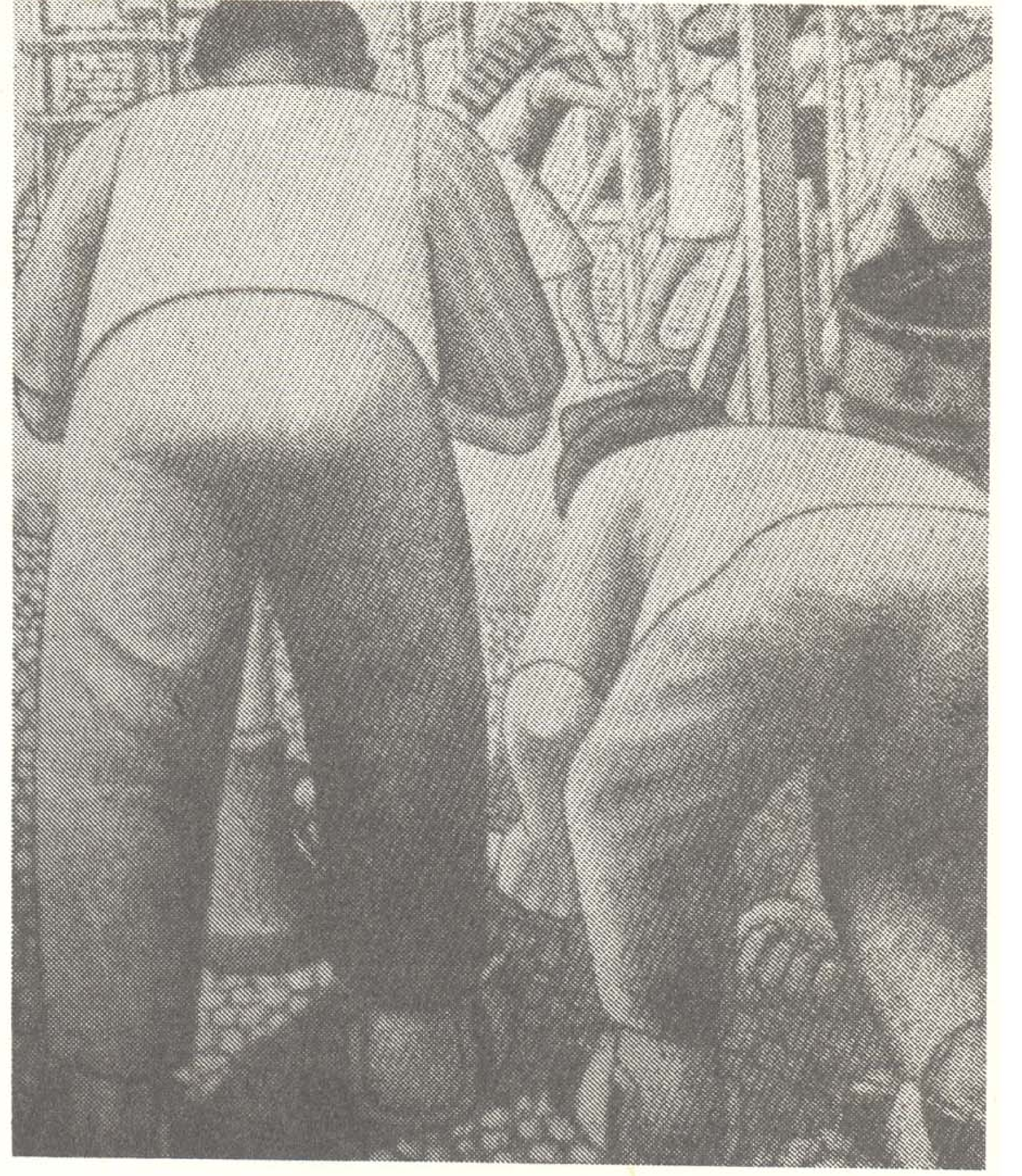
لقد بدأت هذه المسألة مع بداية الحركة الفنية في مطلع هذا القرن ، ومرت بجملة من التحولات والتطورات ، فتشعبت المعالجات والمضامين والمواقف بما يتلاءم مع رؤية الفنان ووعيه الاجتماعي للمسألة ، ذلك ان القضية لاتنحصر في الموضوع فحسب ، بل تتكشف في المضامين المطروحة عبر الموضوع الواحد ، وقد كان التحليل الاجتماعي مازال المقدمة الاولى للبحث الفني في مثل هذا الموضوع ، فالفنان الاصيل صاحب الموقف ليس مسجلا محايدا لقضايا مجتمعه ، والبحث الجاد في تلك القضايا يرتبط ـ أساسا ـ بمدى تفاعل الفنان مع مجتمعه عبر الوعي الاجتماعي والسياسي والموقف الايديولوجي ، ذلك ان الكثير من الموضوعات التي طرحت حول المسألة الاجتماعية في حركتنا الفنية كانت تتحقق كانجاز تشكيلي بصيغ تقليدية وتسجيلية غير معنية بالكشف عن العلاقات الاجتماعية ، وتنم في النتيجة عن رؤية سياحية في تناول الموضوع .

لقد قال أحد الفنانين حول هذا الموضوع في معرضه « ان ـ الفلاح ـ الذي تراه في بعض لوحاتي هو مجرد شكل يساهم في بناء الموضوع ـ الطبيعة ـ ، وحركة بين اشجار ثابتة وسهول متسعة ، ومن الممكن ان استبدله بحيوان يتحرك ، لان قيمته تكمن في حركته، اما معاناته ، مشكلاته ، فلا تعنيني من قريب او بعيد وقال فنان آخر : « ان انسان الريف في لوحاتي يملك في ثيابه من الالوان الوحشية ، مايجعله مناسبا لخلق علاقات لونية تحقق حوارا تشكيليا بين برودة الوان الطبيعة وحرارة الوان الثياب المغايرة لالوان الطبيعة ».

لقد اخذ الاول من الفلاح حركته بين الاشجار ، وتناول الثاني الوانه ، وبمعزل عن اي مضمون اجتماعي اي اخذ كل واحد مايتناسب مع رؤيته وموقفه ، فهل نقول ان هذه التجارب تتساوي في اهميتها مع التجارب الاخرى التي أرادت عبر التحليل الاجتماعي ان تقدم لنا المعاناة الانسانية « صراع الانسان مع الانسان المضاد، وصراع الانسان مع الطبيعة » ؟!

مما تقدم يتكشف لنا التباين الكبير في تناول المسألة الاجتماعية كرؤية وموقف ومضمون انساني ، وفي النتيجة كأسلوب للتعبير ، وفي بحثنا في العديد من التجارب المعاصرة التي اخذت على عاتقها معالجة القضايا الاجتماعية تبين لنا ان هذه المسألة لم تتطور ـ تاريخيا ـ كانجاز تشكيلي ، بما يتناسب مع التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدها الوطن العربي على امتداد مساحته ، فثمة تجارب تنم عن رؤية سياحية في تناول المسألة الاجتماعية بالتعبير الفني نراها « الآن » تشكل صدى اعمى لتجارب مماثلة ظهرت في مطلع هذا القرن، وثمة تجارب اخرى برزت في العشرينات والثلاثينات وتحققت عبر الموقف الاجتماعي والايديولوجي ، اي في مرحلة لم تكن المسألة الاجتماعية فيها على قدر من الاهمية وعلى مختلف الصعد الثقافية والسياسية ، ولايمكن ان نفصل هذه التجارب الرائدة التي مثلت الموقف الاجتماعي خير تمثيل عن التجارب التي تتفق معها في الرؤية والتي نراها في مراحل لاحقة في الحركة التشكيلية .

هذا يعني شيئا هاما وهو : ان التباين في تناول المسألة الاجتماعية في حركتنا الفنية العربية المعاصرة مازال قائما الى يومنا هذا ، ولايمكن ان نعزله عن التباين في النظم السياسية والاجتماعية والفكرية ،لذلك كله ستاخذ دراستنا طابعا تحليليا في محاولة لربط التجارب التي تتفق مع بعضها كرؤية وموقف اجتماعي، وذلك على الرغم من اختلاف المراحل التي ظهرت فيها، واختلاف اشكال التعبير الفني التي طرحتها ،كما سنقف عند بعض التجارب المتميزة التي نعتبرها طليعية في مرحلتها ، وفي مراحل لاحقة ـ احيانا ـ



محمد حامد عويس : من اهم الفنانين العرب الذين تناولوا في لوحاتهم موضوعات مستقاة من العمال اثناء عملهم بأسلوب خاص به ... يعتمد على تضخيم اجسادهم واظهارهم على شكل اكثر قوة .



لوحة أخرى للفنان محمد حامد عويس .



راغب عياد
يرسم الريف
في مصر .

العمال في حياتهم اليومية

ظهر هذا الموضوع في مراحل مختلفة من الحركة الفنية ، الا انه لم يأخذ الاهمية التي اخذتها الموضوعات الاخرى المستقاة من البيئة الشعبية ، وقد تنوعت المضامين والمعالجات التشكيلية بما يتلاءم مع المرحلة ، ففي منتصف الاربعينات تبرز منحوتة « عمال البناء » للنحات جواد سليم احد رواد النحت العربي المعاصر ، والتي تمثل بداية متميزة في تجربته النحتية ، وقد اطلق عليها الفنان اسم « البناء » ، وهي تمثل الجهد الانساني عند العمال الذين عايشهم بشكل يومي كما جاء في مذكراته : **« لقد استوحيت الشكل عند رؤيتي معلم البناء طه ، وهو يعمل بكل دقة وهدوء ، ثم اتصلت بالعمال الصغار ، وكنت اجلس الساعات واشاهد الاشكال والصور وهي تخرج وتتحرك امام عيني على الحجر ، فرسمت عدة صور ثم لجأت الى الطين ، الى ان انتهيت الفكرة وبدات الحفر على الحجر ، وأثناء العمل وعلى الاخص في اخراج اليد اليسرى للبناء ، حاولت ان اعطيها كل شيء ، أن امثل القوة والشدة ، اي اليد التي تصنع وتحس وتلمس . اردتها ان تمثل القوة الجسدية ـ الاحتمال والصبر والعرق المتصبب ـ وفي طرف أخر العمال المساكين « الكبار في السن » الذين يأكلهم المرض والجوع والبؤس ، والذين لا عمل لهم الا العمل وبعض الاشكال البسيطة .**

عامل للفنان نذير نبعة .



وهذا اول عمل فني عملته ، احبه واعجب بـه كل شخص ، واهم تهنئة واعمق مديح حصلته في حياتي، هو عندما تسلق البناؤون والصناع لمشاهدة هذا العمل، وقد اعجبوا به كل الاعجاب ، وكان يتعرف كل شخص بنفسه في القطعة » .

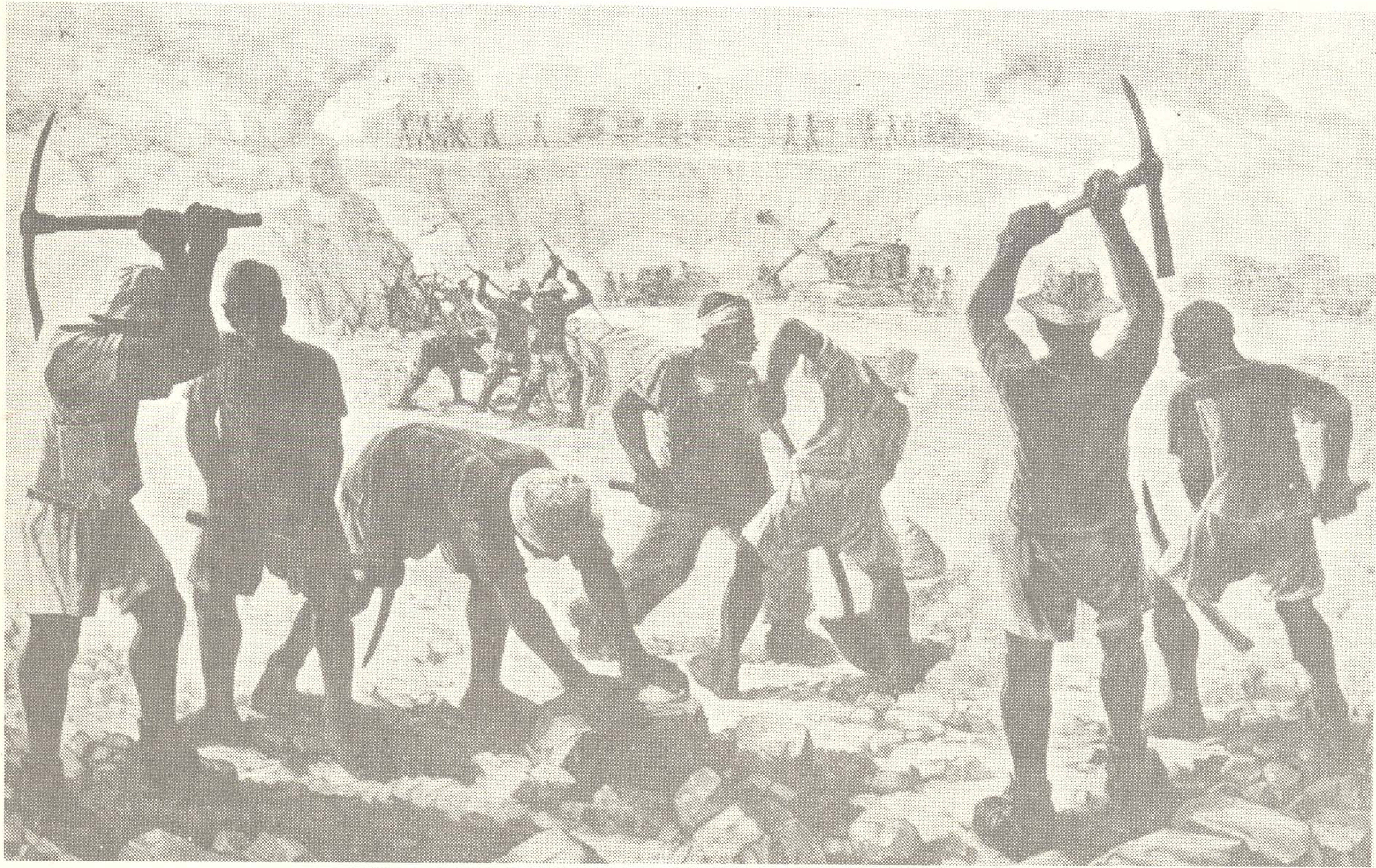
ان هذه المنحوتة بما تطرحه من عناصر ومحتوى انساني واسلوب للتعبير تمثل استمرارا للنحت القديم على الارض العربية ، كرؤية وجمالية ، فقد قدم الفنان كل عنصر انساني بما يتفق مع اهميته الاجتماعية في الواقع ـ تماما كما في النحت المصري القديم ـ فبرز معلم البناء بحجم كبير والعمال بحجوم صغيرة ، واكد الفنان على الجانب الوظيفي الذي نتمثله في الاهتمام الواضح بالايدي والتفاصيل الانسانية ، والحركة ومن جانب آخر اعتمد ليونة الكتل والملمس النحتي الناعم والخطوط الانسابية ، محققا قيمة نحتية تتناقض في جمالياتها مع الواقع المادي الحياتي للعمال .

لقد اراد الجانب الوظيفي لا الاجتماعي في موضوع « البناء » ، وعلى الرغم من وصفة للعمال المساكين « الكبار في السن ، الذين يأكلهم المرض والجوع والبؤس » الا ان هذه الصور قد استبعدت في الانجاز النحتي الذي يتعلق بهم ، حيث برزت صورة فنية اخرى لهم ، لا تكشف عن معاناتهم ، بل تصورهم بمنتهى الجمالية ، ولاشك في ان الاعمال الاخرى التي انجزها « جواد » بعد سنوات ولادة هذا العمل ، قد حققت البعد الاجتماعي والايديولوجي كانجاز نحتي متطور ، كما في رائعته « نصب الحرية » التي تمثل ذروة ابداعاته النحتية .

وقد اكتسب موضوع العمال اهمية خاصة عبر الاستمرارية في المعالجة الفنية كما في تجربة الفنان محمد عويس والتي ظهرت في مطلع الخمسينات عبر عشرات الاعمال الفنية « تصوير » المستوحاة من المال في حياتهم اليومية والتي ترتكز الى موقف اجتماعي ورؤية واقعية . « ان الفنان يعبر دائما عن البيئة التي يحياها **ويتأثر بها ، وبالاحداث المحيطة به من ثورة اجتماعية وثقافية فنية »** .

لقد تناول « محمد عويس » حياة العمال من

عمال مقالع الحجارة للفنان نذير نبعة من أهم الأعمال التي رسمت عن العمال ، وهو مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة .



مختلف جوانبها فصورهم أثناء العمل كاشفا جهدهم الانساني المرهق والخلاق ، كما صورهم في ساعات الراحة مؤكدا من جديد على حجم المعاناة والجهد والعطاء الكبير ، وفي هذه الاعمال لم يصور ـ فقط ـ العمل الانساني عند طبقة تعطي اكثر مما تأخذ ، بل اراد الجانب الاجتماعي والنفسي .. فعكس حجم المعاناة على الوجوه والاجسام المتعبة التي تفترش الارصفة . وفي اعمال أخرى جمع بين العزم على صناعة الحياة والاستمرارية في العمل وبين مأساة العامل الذي يستغل من قبل رب العمل « مرحلة الخمسينات » ويمكن نذكر بعض لوحاته التي انجزها تلك المرحلة : « الذهاب الى المصنع ـ العمال ـ عزم وعمل ـ راحة العمال ـ صيد السمك ـ عمال البناء ... وغيرها من الاعمال التي تصور حياة العمال من مختلف الجوانب »).

ففي لوحة « الذهاب الى المصنع » نقف امام مجموعة من العمال تمشي في وسط الطريق « عند مساحة الفجر ـ كما تشير الخلفية » باتجاه المصنع ، وقد خلت الطريق من بقية الناس ، نقرأ في الوجوه وحركات الايدي معاناة ذهابهم الى المصنع سيرا على الاقدام ، وذلك في أيام البرد القارس ، كما نحس ببعض الحزن الذي يسكن وجوهم ، وفي لوحة اخرى بعنوان عما البناء ينقلنا الفنان الى مكان اشبه بخلية نحل تعمل .... هنا مجموعة من العمال تحمل الحجارة على ظهرها وتصعد به السلالم الخشبية ، وهنا مجموعة أخرى تجبل الحصى والاسمنت ، وهناك مجموعة ثالثة تعمل على تقطيع الحجارة .... كل ذلك بأدوات يدوية تزيد من حجم التعب الذي يعانيه هذا العامل .

وفي لوحة ثالثة بعنوان « راحة العمال » يصور لنا مجموعة من العمال وقد افترشوا الارض المنثورة بالحصى واسندوا رؤوسهم الى الحجارة التي يستعملونها كوسائد ، وقد غطوا في نوم عميق .. هذا المشهد يعتبر بمثابة المعادل الموضوعي الجهد الكبير الذي بذلوه في الواقع خلال ساعات العمل .

ان هذا التصوير الواقعي الدقيق لتفاصيل موضوع العمال لا يمكن ان يتكشف الا لفنان عايش العمال في دقائق حياتهم « الذهاب في الصباح الباكر الى مكان العمل ـ ممارسة العمل ـ ساعات الراحة » ، وهذا يعني شيئا هاما بالنسبة لنا ، وهو : ان المحرض للتعبير على ارضية الواقع الانساني الاجتماعي ثم الانجاز عند هذا الفنان ليس نتاج رؤية عابرة ، بل نتاج معايشة دائمة للموضوع ، معايشة ترتكز الى موقف اجتماعي واضح ، ومعالجات تنم عن رؤية مادية لا مثالية او سياحية ، كما في الكثير من التجارب التي تناولت مثل هذه الموضوعات بحيادية . ولم يقف « عويس » في موضوعاته حول العمل والعمال ضمن دائرة المصنع



عامل ... ادوار شهدا .



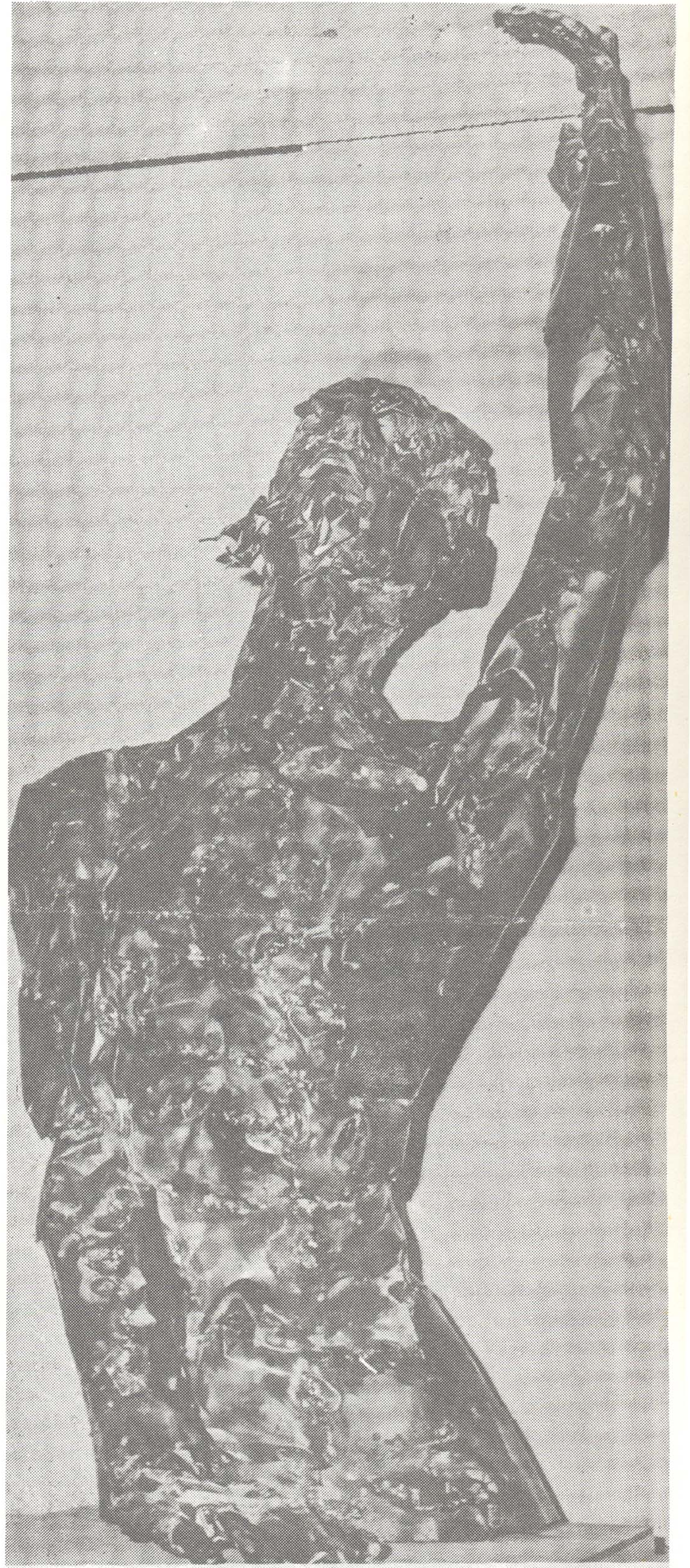
في انتظار العمل ... غسان نعنع .

وعمال البناء فحسب ، بل ذهب الى البحر ، ليعيش حياة صيادي الاسماك في صراعهم مع البحر والامواج ، وليصور مجموعة لوحات مستوحاة من موضوع صياد السمك ، نعرف منها ، لوحة صيد السمك بالاسكندرية». والتي لا تنفصل كرؤية ومضمون ومعالجة تشكيلية عن بقية اعماله حول عمال البناء والمصانع ، واذا علمنا ان مثل هذه الموضوعات الواقعية التي تعبر عن العمال قد أنجزت في مرحلة سادت فيها التجارب الانطباعية والتسجيلية وموضوعات « المناظر الخلوية والوجوه الشخصية والطبيعة الصامتة » ، فهذا يعني اننا حيال تجربة طليعية بكل معنى الكلمة . ومن جهة أخرى تتكشف لنا أهمية هذه التجربة في اسلوبها الواقعي المتميز الذي ينم عن مصور من الدرجة الاولى ، فقد تحققت موضوعاته كانجاز تشكيلي بأشكال واقعية متطورة بعيدة لحل البعد عن الصيغ التسجيلية التي عاصرها « عويس » ، ومستمدة من الجمالية المحلية وجذورها التراثية ... فثمة جمالية شرقية نتمثلها في رحلة الخط الخارجي المحيط الذي يرسم مختلف العناصر التعبيرية ، وثمة ملامح محلية خالصة نراها في الصيد والريف ، وهكذا نصل الى تجربة فنية متكاملة في تناولها المسألة الاجتماعية ، ورائدة في مرحلتها . وضمن هذه المسألة نذكر تجربة اخرى رائدة انطلقت من الواقعية التعبيرية ، وتوزعت على موضوعات العمال والفلاحين هي تجربة « راغب عياد » ، الفنان الكبير الذي تخرج العام ١٩١١ من مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة ، والذي يعتبر من أوائل من تناول حياة العمال والفلاحين بالتعبير الفني، وذلك في محاولة جادة للكشف عن كفاحهم ومعاناتهم ، وجمالياتهم — ايضا — والتي تمثلت في موضوعاته حول الفولكلور الشعبي .

يقول « راغب عياد » : « الفلاح والعامل وكافة طبقات المجتمع الكادحة والحيوانات الاليفة المشاركة في كفاحهم اليومي ، هؤلاء هم حقا العناصر التي احببتها واليهم يرجع الفضل في معاونتي على تفجير الشعور واطلاق المواهب الفنية التي كانت كامنة في قراءة نفسي » .

وقد اتخذت تعبيريته من الخط المتوتر الذي ينبض حركة وحيوية وحياة ، وسيلة لترجمة انفعالاته وعواطفه والتوحد مع موضوعاته التي احاطت بمختلف عناصر الحياة الشعبية . واستمر الى يومنا هذا حافظا موضوعاته ومضامينه الاجتماعية .

وتظهر موضوعات العمال على نحو متميز في تجربة فنية رائدة للفنان ادهم اسماعيل الذي يقدم في الخمسينات من هذا القرن مجموعة لوحات نذكر منها « عمال الحفر — العتال — ما وراء الجوع .. » ولعل لوحته العتال « انتاج عام ١٩٥١ » تشكل بداية متميزة للوعي الاجتماعي في مرحلته كما تشكل خطوة



عامل للنحات الشاب (عاصم الباشا) .. محاولة لتقديم الموضوع الانساني بصياغة تعبيرية تتجلى في اسلوب التخفيض وحركة اليد ... والتعبير الحاد في الوجه .

متطورة على صعيد انجاز فن عربي أصيل يرتبط بالجذور التراثية في الوقت الذي يعبر فيه عن مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية العربية المعاصرة .

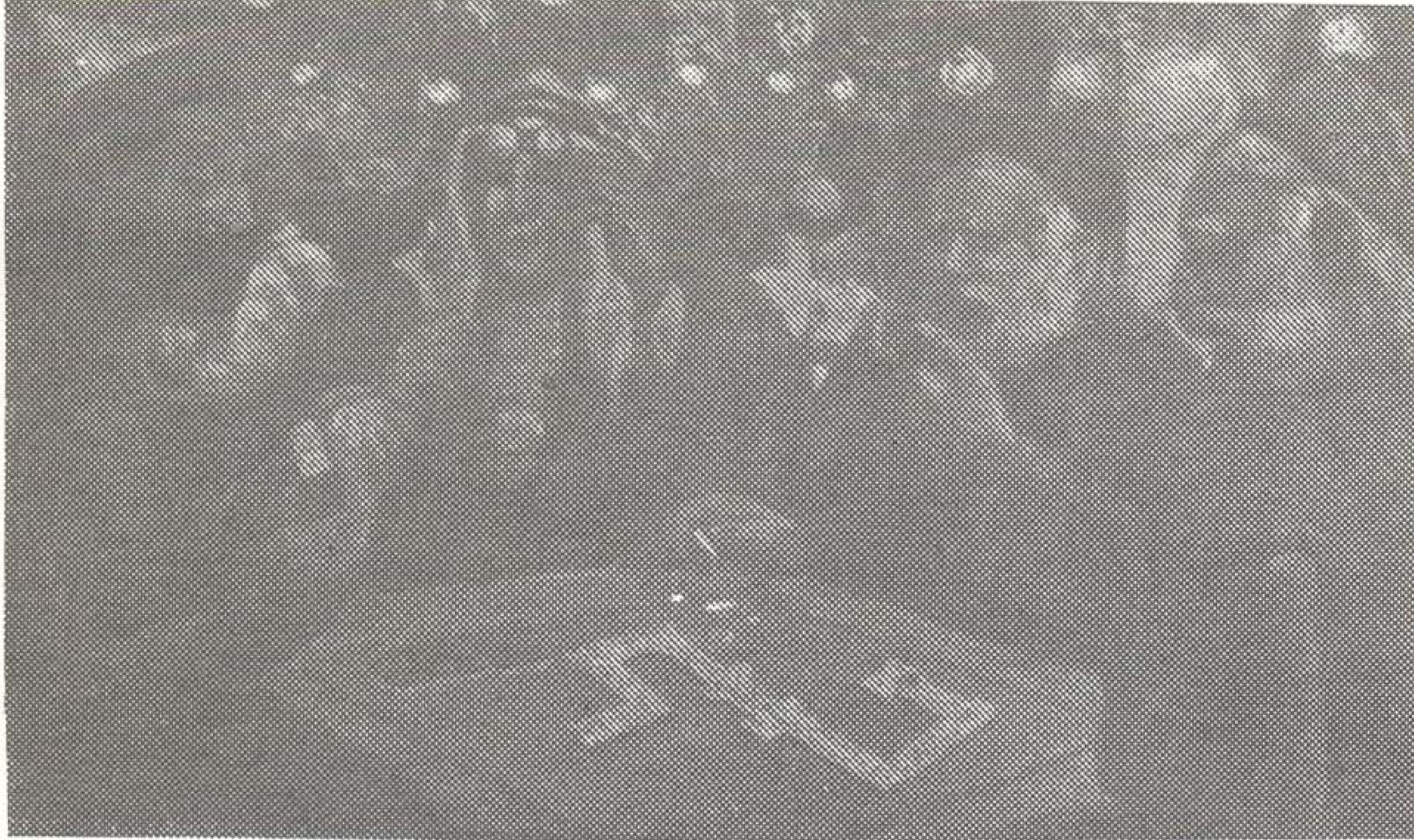
في لوحة « العتال » يضعنا مباشرة في صلب محتواه، حيث تبرز معاناة العتال الذي يحمل اثقالا لا يحتملها انسان ، ويعمل على نقلها وهو يلهث ويتصبب عرقا .. تعبا .. وفي لوحة « عمال الحفر » ينطلق من الحركة بالمفهوم الجمالي للارابسك للتعبير عن الموضوع .

وهكذا نستشف تجربة هامة في تناول موضوع العمال .. تجربة توزعت اشكالاتها على قناتين : الاولى التعبير عن معاناة العمال ، والثانية : العمل على تأصيل الموضوع عبر الجمالية العربية المستمدة من الارابسك كصيغة للتعبير . وفي مطلع الستينات يقدم الفنان (نذير نبعة) عبر مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، مشروع تخرجه **« عمال مقالع الحجارة »** الذي يمثل صيغة واقعية للتعبير عن جوانب مختلفة في حياة عمال مقالع الحجارة ، فثمة لوحات تصور العمال بادواتهم اليدوية البسيطة ، وهم في صراع مع الحجر ، تحت حرارة الشمس وفي ظروف شاقة .. وثمة لوحات ترصد مشاهد اخرى من حياتهم ، معاناتهم . ففي لوحة « عمال مقالع الحجارة » يصور « بانوراما » العمل والعمال ، عبر ما يمكن ان ندعوه المشهد الشامل ، ففي مقدمة اللوحة نشاهد مجموعة من العمال بحركات متنوعة .. عامل يهوي الفأس على الحجر ، واخر يقتلعه ، وثالث يرفع قطعة الحجر ، ورابع يجمع قطع الحجارة الصغيرة ، وفي الخلفية نشاهد عدة مجموعات من العمال ، كل مجموعة تعمل ضمن مساحة محددة ، ومن بعيد تطل عربات نقل الحجارة .. وهكذا نجد اننا امام موضوع متكامل يطل في لوحة واحدة ، وعبر « اللقطة القريبة » ينقلنا في لوحة ثانية الى مشهد يمثل العامل في لحظة استراحة وهو يجلس على قطعة كبيرة من الحجر وخلفه تنتصب الالة .. وفي هذه اللوحة يركز « نذير » على ملامح العامل وحالاته الداخلية فيرسمه بتفصيلاته مؤكدا بشكل خاص على اليد والوجه .. اليد التي تعمل ، والوجه المتعب الذي يشير في تقاطيعه وخطوطه الى معاناة العامل ... وقد تطورت هذه التجربة « موضوعات العمال والفلاحين » في تجربة « نذير » باتجاه شاعري ونحو مضامين جديدة ، تطرح العامل والفلاح بشيء من القدسية والشاعرية وبكثير من المحبة والجمالية .

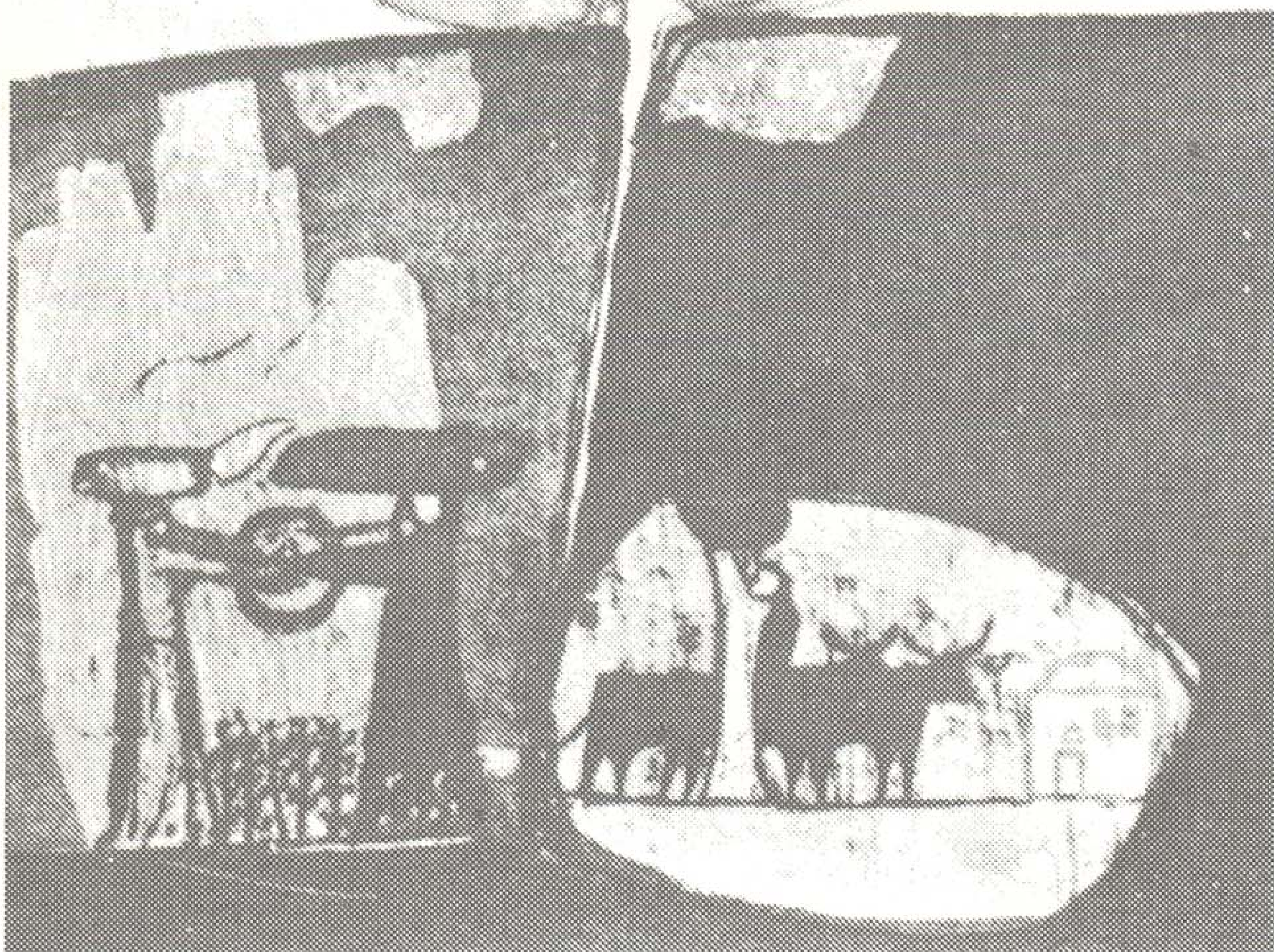
وفي العام ١٩٧٦ يقدم الفنان الشاب [ادوار شهدا] مشروع تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق حول موضوع « عمال مقالع الحجارة » مؤكدا من جديد وعي الشباب في الاستمرارية في طرح مثل هذه الموضوعات ليس كأعمال فنية ضمن المعارض — فقط — لكن



صانعة أطباق القش ... محمود جلال .



لاعبو النرد ... صبحي شعيب .



الحياة في معلولا ... غياث الأخرس



فاتح المدرس ... قرويات ... المرأة هي الفلاحة وهي تقدم شتى الحالات الحزن ... الكبرياء ... الموت ....

كمشاريع للدراسة والتخرج ، حيث البحث الاكاديمي لا يتعارض مع التعبير عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وقد تابع الفنان معالجة موضوع العمال ليكشف عن موقفه في الالتزام بالتعبير عن العمال .

وعلى صعيد تجارب الشباب حول هذا الموضوع « العمال» نذكر ـ أيضا ـ تجربة الفنان [غسان نعنع] ومشروع تخرجه من كلية الفنون « سلسلة لوحات ـ العاطلون عن العمل ـ» ، ومجموعة اخرى تحت عنوان « عمال الحفريات» وثالثة «في انتظار عمل » ، وفي هذه المجموعات يكشف عن مأساة اليد العاملة التي تعمل ـ عادة ـ في « المواسم » وتعاني من البطالة ، كما يبين مختلف الحالات الانسانية التي يعيشها العمال ، كل ذلك عبر صيغة واقعية تعبيرية ، تحمل الموقف الاجتماعي من جهة ، وتكشف انفعالات الفنان وعواطفه الحارة من جهة اخرى ..

وثمة تجربة نحتية متطورة حول هذا الموضوع هي للفنان النحات (عاصم الباشا) الذي قدم مجموعة من البورتريهات للعمال وبتقنية عالية ورؤية متطورة تتجاوز الكثير من تجارب جيله وتقف في ابداعاتها الى جانب الكبار المتطورة .



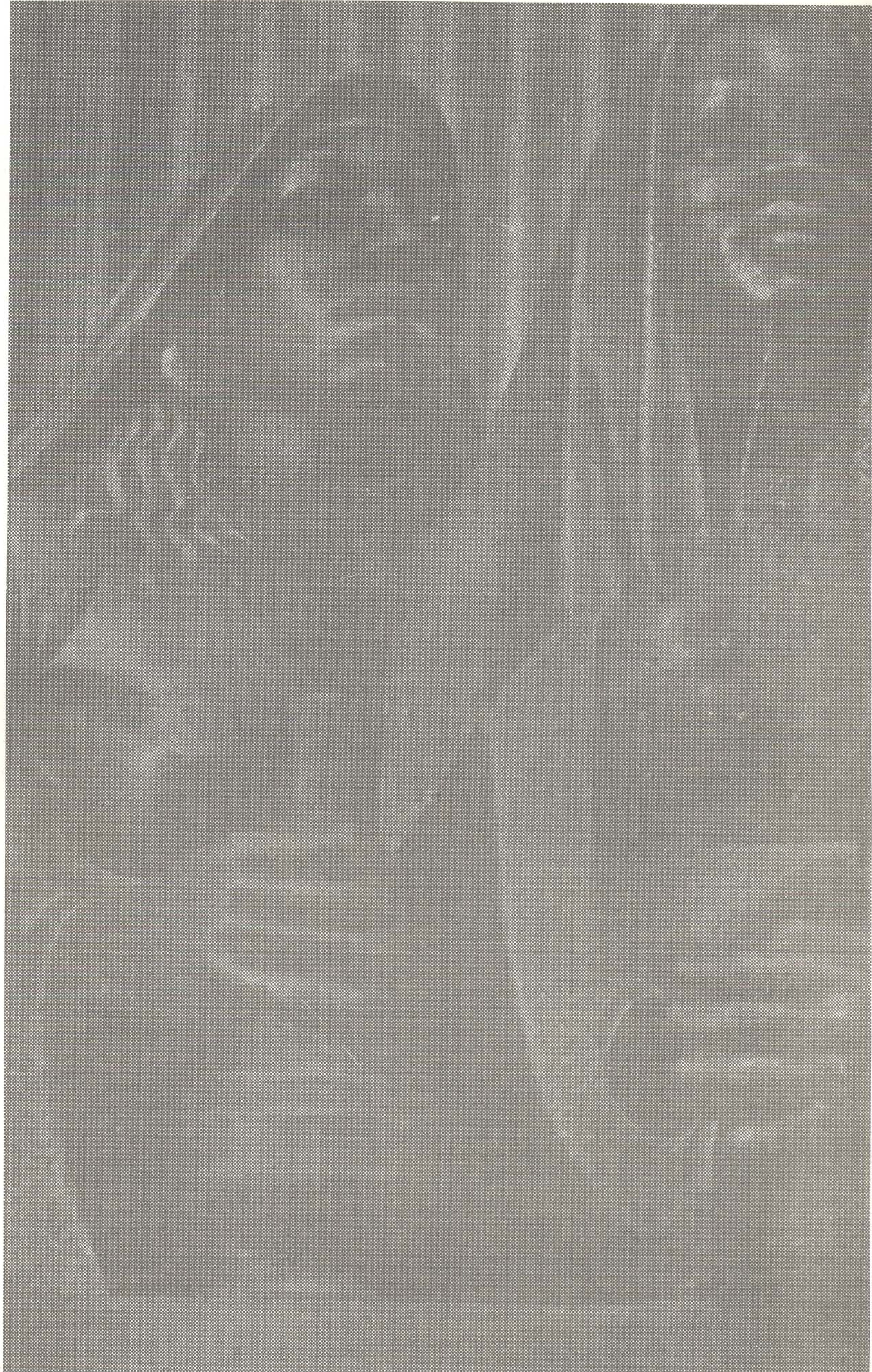
عائلة ... الفنان محمود حماد .



لقد اخذ محمود مختار الكثير من مواضيعه من الحياة الريفية الفلاحات اللواتي يحملن الجرار،
وقد ربط بين هؤلاء الفلاحات برباط محكم كأنهن قطعة واحدة .. ليؤكد على مضمون انساني .

الفلاحون والارض

لقد طرحت هذه المسألة « الفلاحون والارض » ، في عشرات التجارب الفنية العربية المعاصرة من جيل « مختار » في العشرينات من هذا القرن الى جيل الشباب في مطلع الثمانيات ، وتشعبت الموضوعات وتنوعت المضامين بما يتفق مع رؤية الفنان وموقفه الاجتماعي من الموضوع ، والشيء المؤكد ان الرؤية السياحية والصيغ التسجيلية كانت الاكثر حضورا في تجارب الرواد التي لم تكن معينة بالتحليل الاجتماعي كأساس لطرح الموضوع .. فقد كان الفلاح مجرد



أحمد عثمان ... وجوه أصيلة من الريف .

حركة او بقعة لون وسط الطبيعة ، بل ان بعض التجارب لم تقف عند حدود الرؤية السياحية ، لكن ذهبت الى أبعد من ذلك ... الى تصوير الفلاح على غير حقيقته وبمعزل عن معاناته ومشكلاته وهمومه ... تماما كما كانت الاغنية « ماحلاها عيشة الفلاح ... الخ » ، الا ان الثورات الوطنية والقومية والتحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدها الوطن العربي وما رافقها من تطورات في الحياة الثقافية ، لعبت دورا هاما في التطور الذي تم على صعيد الموقف الاجتماعي في الحركة التشكيلية .

لقد ظهر « الفلاح » في اعمال الرواد ضمن مناظر الطبيعة وبتحقيق مثالي توزع على صيغ كلاسيكية وتسجيلية وانطباعية حيث ارادت التجارب الكلاسيكية والتسجيلية مظهره الخارجي وقامت الانطباعية بطرحه كعلاقات لونية متناغمة مع ألوان الطبيعة .. لكن ثمة تجارب رائدة تناولته بشيء من القدسية والنبل ، أي عبر مجموعة سمات كانت تعطي عادة للموضوعات الدينية والشخصيات المتنفذة . ومن هذه التجارب التي اكدت على النبل في هذا الموضوع نذكر تجربة الفنان الراحل محمود جلال ، ولوحاته « الراعي - بدوية - صانعة السجاد - صانعة اطباق القش .. » وغيرها من اللوحات التي تناولت انسان الريف برؤية تنشد اعطاء الموضوع صفات النبل والقدسية والشاعرية ...

وفي العام ١٩٥٣ يفوز « صبحي شعيب » احد رواد الفن في سورية بجائزة المعرض السنوي حول لوحته « نحو القرية » التي تعتبر من لوحاته الواقعية التعبيرية المتميزة ، ومن الجدير بالذكر ان النقد الاجتماعي كان من اهم سمات تجربته الواقعية التي رصدت مظاهر الحياة الاجتماعية بتناقضا لها في الاربعينات من هذا القرن . ويقترب في بعض رسوماته من « الكاريكاتير » كوسيلة للكشف عن التناقضات والنقد الاجتماعي ، حيث يصور الانسان المترف « البدين » ، وهو يستخدم « الفقير » لحمل حاجياته الثقيلة ، كما في لوحته « خطأ في التوزيع » والتي تكشف عن مدى تطور الوعي الاجتماعي كرؤية وانجاز عند هذا الفنان الذي يعتبر رائدا من رواد الواقعية في مرحلته.

وتتكشف المسألة الاجتماعية عبر موضوعات « الفلاحة » التي شغلت جانبا كبيرا في تجربة الفنان (فاتح المدرس) وعلى امتداد اكثر من ربع قرن .. الا ان الانجاز كمضامين وجمالية عند هذا الفنان قد تحقق عبر محاولة الربط بين مأساة واحزان « الفلاحة » ، وجمالية الارض . وقد استخدم في بعض اعماله نوعا من الرمل للدلالة على مدى ارتباط شخوصه بالارض ومحبتهم لها. حيث قام بمزج الرمل بالالوان المستخدمة،

كما الفى في اعمال اخرى « البعد الثالث » ليصور المراة « الفلاحة » كجزء من الارض التي تعيش عليها، وبرؤية مثالية ، تخضع اساسا للانفعالات والعواطف التي تتغير باستمرار .

وحول المراة الفلاحة في تجربة يقول لنا :« المراة الفلاحة نعم .. لان امي فلاحة .. وكان حظها تعسا اذ قبلت الزواج باقطاعي قتله أهله بالرصاص لانه تزوج فلاحة !! »

اذن المراة في لوحاتي هي الفلاحة التي ربتني بعيدا عن غلاظة القتلة .. والسفلة .. المجرمون .. اني في حرب دائمة معهم ، مع الاسف .. هذه الحرب على نسيج اللوحة في اكثر الاحيان ..

هل رايت فلاحة تندب قرب جدار ـ هل رايت فلاحة ترضع ابنها على البيدر ـ او على ظهر حصان ؟.. انظر الى وجوه فلاحاتي .. تجد المراة العربية في شتى حالاتها .. الحزن .. الموت .. الكبرياء .. وقد وزعت منها في هذا العالم اكثر من خمسة آلاف لوحة.. وفي القارات الخمس .. ما اطيبهن .. وما اشد صمتهن ... »

وامام تجربة الفنان الحفار (غياث الاخرس) ، التجربة التي ملكت تمايزها عبر رحلاته اللامتناهية في القرى والسهول والجبال .. وتمثله لجماليات الريف واحزان انسانه وعلاقته بالعالم : « لفنان هو ذلك الانسان الذي يشعر بأنه لا يمكن ان يكون للواقع ـ معنى ـ مالم ينتظم في نطاق ـ عالم ـ ما ، وان عليه هو انما تقع مهمة اكتشاف ذلك العالم ، وليست عبقرية الفنان في ان ينقل الواقع ، وانما عبقريته في امتلاك العالم بعمق » وقد تناول « غياث » من الريف ، حركته الانسانية ، الحياة فيه ، الانسان وحيواناته الاليفة وارضه ، ومنازله الطينية وزخارفه الشعبية والوانه وادواته التي يستخدمها في حياته اليومية .. بمعنى ان « غياثا » في تفاعله وتمثله للريف . اراد بالتحديد حياة الريف بكل ما تحمله كلمة حياة من معنى مخين صور « معلولا » على سبيل المثال وفي سلسلة من لوحات الحفر . اطلق على هذه اللوحات عنوان « الحياة في معلولا » .. نعم الحياة في معلولا .. والحياة في الريف.. لا المنازل والجبال والسهول .. فقط وانما الناس في حركتهم اليومية ..

لقد قال « غياث » في احدى المناسبات « **مثلما لا يتمكن المرء من تصور دير بلاراهب ، او راهب بلادير، فانا لا أستطيع تصور الارض بلا انسان ، او الانسان بلا ارض ، ولعني ابحث احيانا عن مرادف العنصر الانساني في وطني ، من خلال سروة مزروعة في سهل قفر ، او من خلال بيت ريفي ، ارى انسان الوطن عبر نافذة صغيرة او جدار او قطعة قماش .. »**

الا ان الفنان في استغراقه بالجمالية الشرقية والبحث عن صيغة جديدة للقيم والمثل .. وصل اخيرا الى عالم مثالي بعيدا عن الجذور المادية للواقع الذي بدأ منه .

ويمكن ان نذكر تجربة الفنان (محمود حماد) في المرحلة التي اطلق عليها النقاد « مرحلة حوران » والتي تمثلت بمجموعة لوحات واقعية تعبيرية تناول فيها الفنان حياة الفلاحين في « حوران » ، معاناتهم اليومية، مأساتهم ، صراعهم مع الارض ، وانتظارهم المطر في مواسم الشتاء .. ومن جانب آخر اكد الفنان على الجمالية المحلية التي تمثلت في قنوات التراث الشعبي وذلك في محاولة للاحاطة بالموضوع من جوانبه المختلفة.

وبرز الفلاحون على شكل نحتي متميز في تجربة رائد النحت العربي المعاصر الفنان محمود مختار الذي اكد بشكل خاص على الفلاحة عبر عدة منحوتات كبيرة عكست رؤيته للموضوع ، الرؤية التي تنزع الى شيء من المثالية على الرغم من المظهر الواقعي المحلي الذي يتجلى في جمالية الشكل وخصائصه المحلية الشعبية . كما في تماثيله « نحو ماء النيل ـ العودة من النهر ـ اللقية ـ شيخ البلد .. » وغيرها من التماثيل التي تمثل مشاهد من حياة الفلاحين .. وقد برزت هذه الحياة فيما بعد في تجربة اخرى للفنان (أحمد



عمار فرحات ... مشاهد من الحياة اليومية .



مأمون حمصي..
الانسان والأرض

عثمان) الذي تابع طريق « مختار » كموضوع وجمالية وقيم نحتية تعبيرية .

ومن تجارب الرواد نذكر ـ أيضا ـ اعمال الفنان المصور (يوسف كامل) الذي يعتبر من اوائل الفنانين العرب الذين رسموا حياة الريف وجمالياته الشعبية بمحبة وشاعرية ، فقد اتخذ من الفلاحة الصغيرة نموذجا لانجاز بعض اعمال البورتريه في مرحلة سادفيها تصوير بورتريهات الملوك والمتنفذين ..

وفي اعمال اخرى صور الفلاحة في حياتها اليومية، وهي تنقل الماء وتطعم الدجاج وتحلب الابقار .. وترعى الماشية .. كل ذلك باسلوب واقعي يتجه تارة الى الانطباعية وتارة اخرى التعبيرية . وفي بعض الحالات الى الكلاسيكية . وثمة تجربة برزت اخيرا للفنان ابراهيم غنام تستدعي وقفة طويلة ، ذلك اننا امام فنان يصور بانوراما حياة الفلاحين العرب على ارض فلسطين في دمه وصور الفلاحين في صراعهم مع الارض المعطاة محفورة كالرسم في ذاكرته ، ونجد موضوع الفلاحين في تجربة واقعية للفنان بشير السنوار الذي يقدم تفاصيل الموضوع بعيدا عن التسجيلية ، حيث التعبير الفني المتميز . وبأسلوبه التعبيري الحديث قدم الفنان مأمون الحمصي عشرات اللوحات تحت عنوان « الارض والانسان » مستخدما الرمز للتعبير عن ارتباط الانسان بارضه والكشف عن معاناته ، وبرؤية شمولية تحققت كأسلوب فني عبر تجريد العناصر الانسانية من لجهتها المحلية واعتماد التحليل الهندسي في تبسيط الواقع وبناء العالم الفني الجديد المتميز .

وتبرز تجربة الفنان عمار فرحات كواحدة من التجارب التي حاولت الاحاطة بالمسألة الاجتماعية من جوانبها الشعبية المختلفة ، فقد صور « عمار » حياة الفلاحين والعمال في افراحهم واحزانهم مؤكدا على الجمالية المحلية كمدخل لمضامينه الاجتماعية .

وهكذا نجد ان نمو مثل هذه الموضوعات « الفلاحون والعمال » قد ترافق مع التطور السياسي والاجتماعي والثقافي ، وبالتالي فان التنوع في المضامين والمواقف هو نتيجة حتمية لتنوع الخلفية الثقافية عند الفنانين الذين طرحوا هذه الموضوعات كأعمال فنية . ومن وجهات نظر مختلفة .

ولا شك في ان التطور الحقيقي باتجاه خرق المظاهر الخارجية للواقع ، والنفاذ الى عمقه ، جوانبه المادية . قد تم بشكل خاص في التجارب الواقعية التي ارتكزت الى التحليل الاجتماعي كمقدمة لتصوير مختلف العلاقات الاجتماعية القائمة .

جيل النكسة في الحركة الفنية في القطر العربي السوري

مثلما كان عام (١٩٥٦) حاسما ، في تاريخ الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، اذ افسح الطريق امام جيل متحرر جديد ، شق طريقه ، متمردا على جيل الرواد ، ليدخل اساليب التعبير الفني الحديثة ، متخليا عن التقليدي ، وليقدم التيارات الفنية الحديثة، والاصيلة ، وليفتح الطريق لاشكال التعبير الفني التجريدي ... وكذلك كان عام (١٩٧٦) عاما حاسما، وذلك لانه وضع الحركة الفنية مرة اخرى ، امام مسؤوليات كبيرة، ولهذا فقد طبعت (النكسة) الحركة الفنية بطابع جديد ، تمثل في هزة عميقة التاثير اصابت الفنان ، وحركت وجدانه ، ولا يمكن ان نوضح ماحدث ما لم نرجع الى المرحلة السابقة للنكسة ، لنوضح وضع هذه الحركة ونقارنها بما حدث .

لقد كان (التجريد) والتجارب التي تقترب منه هي المسيطرة ، وكانت المعركة بين انصار الالتزام وعدمه ، هي التي تميز الحركة ، ولكن احداث النكسة قد بدلت هذا الوجه ، اذ بدأ الفنان يعيش ازمة حادة عميقة ناشئة عن واقع جديد ، ولقد هزت النكسة الفنان من اعماقه ، وهكذا بدانا نشاهد اللوحات الاعلانية المباشرة، بدل اللوحات الفنية المدروسة، وعبر الفنان عن احاسيسه بسرعة ، وبدون التقاط لانفاسه ، وبدون تفكير ، ولهذا لجأ الى الصيغ المباشرة والسريعة ، وذلك لان التعبير عن الاحداث كان ضروريا ، ولهذا لم يترك الحدث للفنان فرصة ليفتش عن وسيلة تعبير فنية مدروسة ، ولهذا خضعت الحركة الفنية لامتحان قاس ، طرح على شكل تساؤل هام :

ـ هل يمكن استخدام اللغة الفنية التي يملكها كل فنان للتعبير عن حدث سياسي هام لا يمكن تجاهله ، وكيف ؟!.

ومن الواضح ان الجواب على هذا السؤال قد اختلف من فنان لاخر ، اذ نجد ان بعض الفنانين قد تابعوا التصوير بأسلوبهم المعروف وبدون اي تبديل يذكر ، وذلك لان تجاربهم قد مكنتهم من تحقيق ذلك ، ولان لغتهم الفنية كانت تملك القدرة على معالجة اي موضوع ، ولانهم كانوا قادرين على تطويعها لتقدم احاسيسهم وانفعالاتهم .

ولكن من الفنانين من وجد أن لغته الفنية ، لا تستطيع تناول هذه الموضوعات لهذا وقع في حيرة من أمره ، فهو غير قادر على تجاهل الاحداث ، ليرسم بنفس أسلوبه ، ولهذا رسم لوحات تختلف كليا عن طريقته المألوفة ، وعاد الى الصيغ التقليدية احيانا ، أو أطلق اسما على لوحته يتوافق مع الاحداث ، ويتأثر بها ، ليكون مشاركا في تقديم أعمال معبرة عن احداث لا يمكن تجاهلها .

لكن القسم الاكبر من الفنانين الشباب العائدين قبل النكسة مباشرة ، بدأوا يواجهون المشكلة ... بجراءة اكبر ، ولهذا بداوا يطرحون التساؤل على نحو جاد ، هل تمكنهم لغتهم من التعبير ، وكيف يمكن تطويرها ... لتتلاءم مع ما حدث ، ولهذا بدات مرحلة جديدة في تاريخ هذه الحركة ، بعد النكسة مباشرة ، تسعى لربط الفن بالواقع السياسي والاجتماعي ، عن طريق البحث عن صيغ فنية ملائمة .

لهذا لم يكن تأثير النكسة على الحركة الفنية مقتصرا على تحول من (التجريد) و (البحوث الشكلية) الى صيغ اكثر ملاءمة ، للتعبير عن موضوعات سياسية ، بل كان تأثيرها عميقا ، لانه طرح جدوى اللغة الفنية ، الملائمة لظروف مرحلة نعيشها ، وذلك لان الغة الفنية اذا لم تكن قادرة على التعبير عن أزمة معينة ، يعيشها الفنان أو تعيشها بلاده في مرحلة حاسمة ، فلا بد من اجراء تعديل عليها أو تطوير لتكون ملائمة !!

وهكذا ، تجاوز الفنان المشكلة التقليدية التي أثارتها قضية الصراع بين الالتزام وعدمه ، وتخطى مرحلة رد الفعل المباشر الاعلاني ، والخطابي ، الى مرحلة جديدة ، برزت فيها الرغبة في تطوير لغة التعبير الفنية ، لتعالج كل الموضوعات ، مهما اختلفت ، وهكذا ولد جيل جديد من الفنانين الشباب ، يختلف عن الجيلين السابقين ، وذلك لانه لا يريد أن يكون تقليديا ، في موضوعاته وأساليبه ، وهو لا يريد أن يأخذ بأساليب متحررة ، وحديثه بدون قيود أو شروط ، بل يريد هذا التطوير ، على أسس جديدة ، ولقد انقسمت تجارب هذا الجيل الى تجربتين هامتين ، أو الى تيارين أساسيين أو فئتين :

أولا : فئة من الفنانين ارتبطت بالبحث عن شكل متطور من الصياغة ، وتوصلوا الى لغة متميزة وحديثة ، لكنهم بدأوا رحلتهم نحو صيغة فنية جديدة ، يريدون ربطها بالواقع السياسي والاجتماعي .

ثانيا : فئة من الفنانين ، ارتبطت بموضوعات سياسية واجتماعية ، قبل النكسة ، وكان يولون الموضوع اهمية كبيرة ، وهم بداوا في تطوير تجاربهم من حيث شكلها ، لتستقي من الواقع الحياتي والانساني ومن التراث العربي ، والشعبي والفني العريق في بلادنا ، ليتكامل البحث ، ويجد الفنان جذوره ، وهكذا تكاملت تجربة هؤلاء ، وتطورت نحو آفاق جديدة .

ولهذا نقول بأن كلا التيارين بدأ يتقارب مع الآخر ، وبدأ يحاول اللقاء ، وذلك لأن كل فئة بدات تبحث عما ينقصها ، وبالتالي توصل الفنان الى حقيقة أساسية وهي أن على الفنان أن يطور نفسه ، اعتمادا على تفاعل مع الواقع كي يعطي الاتجاه الفني الذي يحمله فرصة الحياة ، متفاعلا معبرا عنه ، باحثا ومنقبا في جذوره وهمومه ، لهذا بدات الحركة الفنية تبحث عن تركيب جديد عميق ، يأخذ من الماضي والحاضر ، ويتفاعل مع المعاصر والماضي ، ليصل الى لغة جديدة متميزة هي ثمرة تفاعل الوافد والموجود والمبدع ، في تركيب متجاوز ومتجدد أبدا .

الفئة الاولى

ان تجارب هؤلاء الفنانين ، تطغى عليها الرغبة في البحث عن لغة تشكيلية ملائمة للتعبير عن الموضوعات الملحة الحياتية ، وهم يعتبرون ان البحث عن هذه اللغة هدفا كي يكتمل اسلوبهم ، ولقد توصل كثيرون منهم الى الصيغة الشخصية هذه بعد تجربة طويلة ، وبحث شاقين ، وعلى الرغم من تباين المنطلقات بينهم الا انهم جميعا اكتشفوا شيئا هاما ، وهو ان الصيغة الشخصية لأسلوبهم ، شيء هام جدا ، رغم تعدد مصادرها وتنوعها ورغم اختلاف المنطلقات ، بعضهم كان تجريديا ، ثم تحول عن اسلوبه ذاك الى لغة خاصة ، هي مزيج من التجريد والواقعية ، وبعضهم اكتشف في الواقع والماضي ما يساعده على تطوير تجربته .

ولسوف نتحدث عن بعض هذه التجارب ، وندقق فيما قدمته من حلول للمشكلة ، ونحن على ثقة بأن مانختاره من تجارب فنية ، هي بمثابة نماذج توضح لنا طريق هؤلاء الفنانين ، وتكشف لنا عن اختياراتهم .

وان تجربة (الياس زيات) تقدم لنا نموذجا لذلك البحث .

الياس زيات ... والفن الملحمي

لقد مر الفنان (الياس زيات) بتجارب عديدة خلال مراحل عودته الاولى ، وتوصل الى (التجريد) ، في مرحلة ماقبل النكسة ، ولكن مرحلة (مابعد النكسة) ، قد أوصلته إلى صيغة شخصية متميزة ، تتجاوز تجاربه كله ، لتقدم نموذجا للحل الذي لجأ اليه ليعطي أسلوبا شخصيا متميزا .

وحتى يتسنى لنا فهم تجربته ، لابد لنا من القول بانه قد انطلق من (الايقونة) التقليدية في فننا التقليدي وحاول تطويرها لتساعده على التعبير عن الأحداث الجديدة ، المعاشة في القطر بعد النكسة ، وهنا نلاحظ بأنه قد اكتشف في الايقونة مايساعده على تطوير أسلوب خاص به .

وحين تصدى للموضوعات الاجتماعية والسياسية، في تلك الفترة ، قدم هذه الموضوعات بصيغة جديدة تجمع الاسطورة الشعبية والدينية ،والمشاهدالحياتية في الحارات الشعبية ، وأضاف الرموز ، وقدم بعض تشكيلات استقاها من الزخرفة التقليدية على الخشب الدمشقي المعروف الذي يزين البيوت القديمة .

واعتمد على تقنية خاصة مستمدة من (الايقونة) ورسم على القماش مباشرة ، بالحبر الصيني فأعطى للوحته طابعها الخاص .

وهذا يعني ان (الياس) قد جمع عناصر عدة في لوحة واحدة ، وربطها بتقنية خاصة ، ودمج هذه العناصر ، ليعبر عما يريد ، وأضاف اليها خبراته الفنية التشكيلية والتجريدية ، فاعطت لوحته تنوعا وغنى ، ساعده على استخدام الحكايا والأساطير والقصص للتعبير عن الواقع الجديد ، وهكذا ... جمع عدةقصص تقليدية في لوحة واحدة ، ودمج عدة ازمنة ، وقدم لنا شخصية فنية متميزة ليس لها نظير .

ولهذا ترى الرسوم قد اندمجت مع الالوان ، وتداخلت مع العناصر والاشكال المطبوعة على القماش، ودخلت الاشعار والكلمات المأثورة ، وزخرف بعض المساحات ، واستخدم الرموز المختلفة ، والحكايا ، وعبر عن طريقها عن المواضيع الملحة التي يرغب في طرحها .

اما من حيث الموضوعات التي الح عليها في تلك المرحلة ، فقد تنوعت لكنها كانت تلح دوما على (المدينة) ، ويتكرر هذا الرمز ، المدينة التي تعيش ازمة خانقة ، وهي بحاجة الى فداء ، وعودة للحياة ، وبعث ، وهذا الفداء يتطلب وجود (المخلص) ، ونلاحظ ان الفارس المخلص الآتي الى المدينة ، كمسيح جديد منقذ او كخضر جديد يبعث الحياة الى المدينة المصلوبة

وقد نرى الرمز على اشكال امراة تنزف ، من جرح عميق ، ولكن هذه المراة قد زخرفت ملابسها ، على شكل يساعدنا على تصور كيفية الارتباط بالواقع والتعبير عنه بلغة خاصة ، وبرموز متميزة بشكلها اللامباشر ، ويستخدم الاساطير الدينية ، والشعبية على شكل جديد ، حيث تم توظيف هذه الاساطير لتخدم اهداف (الياس زيات) الفنية الجديدة .



يرسم (الياس زيات) المدينة التي تعيش في أزمة خانقة ، ويبرز الأسى على وجوه نسائها .. ويعتني بتقديم عالم خاص مأساوي له عدة جوانب شاعرية وانسانية .



يأخذ (الياس زيات) الموضوعات الاسطورية والقصص الدينية ليعيد توظيفها لتقديم موضوع سياسي إنساني .



يزين (الياس زيات) لوحاته بالكتابات التي تساهم في تقديم الموضوع أو تساعد على كشف اهميته ، ولهذا حين استخدم عبارة «اكتب لك رايات الغلبة» أراد ان هذه المدينه ستنتصر على حزنها في النهاية .

لهذا تبدو اللوحة ملحمة رمزية دمجت فيها عناصر عديدة من أجل تعبير سياسي وانساني واضحين، لكن أسلوب التنفيذ أبعد ما يكون عن المباشرة ، ولأن الاشكال وغيرها من العناصر المستخدمة ، قد قدمت بصياغة حدسية تماما ، وحورت بشكل يكشف عن هلامية الاجساد ، ومعانيها الرمزية .

وهكذا ، توصل (الياس) الى لوحة تعكس عالما خاصا بكل عناصره الاسطورية ، التي وظفت بأسلوب جديد ، لتخدم المضمون الانساني ، وكشفت لوحاته عن محاولة متميزة يتجاوز فيها الفنان الاشكال والمعاني التقليدية ، والصيغ الحديثة بشكلها التجريدي ، ليقدم اللغة الخاصة به ، ذات المحتوى الانساني ، ولهذا نرى تجربته تأخذ أبعادها الخاصة ، لانها أصبحت قادرة على دمج عناصر يصعب دمجها في عمل واحد ، كل قطعة من لوحته تمثل حادثة ، وهي تجمع الماضي القريب والاسطوري والقديم ، وما هو معاصر ، ما هو أدبي وفني في كل واحد له شخصيته المتميزة .



الطفل الذي اضاع عصفوره استخدام القصة .. للتعبير عن الموضوع

نشات زعبي والملحمة الشعرية

واذا انطلق (الياس زيات) من الايقونة وتوصل الى (فن ملحمي) ، فيه الرمز والارتباط بالقضايا الانسانية المعاصرة ، فلقد انطلق (نشأت زعبي) من رسوم الاحياء القديمة والشعبية ولقد مر بمرحلة تجريدية ، حتى قدم لنا ملحمته الشعرية .

ولقد عرف (نشات زعبي) كيف يطور صياغته الفنية الاولى على نحو جديد ، له شخصيته الفنية .

اذ بدأ من الحمامات الشعبية ، ورسم العديد من اللوحات في هذا الجو الخاص ، بأسلوب يجمع الشاعرية والواقعية ، وانتقل الى التجريد بعد ذلك ، مطورا بعض التجارب اللونية ، لكنه عاد مرة أخرى الى الطبيعة يستوحيها ، ويكشف الرموز فيها ، ولقد كانت الاحداث التي مرت بعد النكسة عاملا مساعدا له ليقدم لنا لوحته ذات الاسلوب الملحمي .

لقد اختار مشاهده من الطبيعة والانسان ، والاحياء ، والريف ، وجمع في لوحته مختارات مختلفة ، دمجها بأسلوبه ، ويقدم رؤيته الشاعرية ، وتبرز التفاصيل والدقائق التي يوشح الطبيعة بها ، ويدمجها مع عناصر أخرى ، ويستنبط منها جميعا لوحة واحدة ، لهذا ترى الشبابيك والشجر والطبيعة ودمجت عناصر مختارة مختلفة ... ليقدم لنا خلاصة مكثفة للاشياء ورؤية جديدة للريف ، فيها غنائية الطبيعة والتفاصيل الجميلة والحس الشعري .

أما من حيث التقنية فقد اختار طريقة في التعبير تقرب ألوانه الزيتية من المائيات ، ووشح هذا اللون بضربات من فرشاته ، على نحو تظهر فيها حركة هذه الفرشاة ، واختلاف موقعها ومكانها وشدتها ليعطي الكتلة ، أو يحسسنا بالابعاد ، لهذا نراه يوشح الطبيعة ، يزخرفها ، ويرصعها بحركة اللون ، وهكذا تبدو الطبيعة كقطعة فسيفساء رصفت بشاعرية ، واختيرت من أمكنة متنوعة ، ونظمت لتحقيق هدفه .

وحين عالج الموضوعات السياسية أو الاجتماعية ، لجأ الى الرموز البسيطة ، فالدجاجة لا تأكل الحب في لوحته (قرية) ، والحمامة مقتولة ، والمرأة يهاجمها القط الاجرب ، والحيوان المفترس يهاجم العصافير ، والهذا نحس بأن هذه الحكايا الشاعرية التي يقدمها قد نسجت من عناصر أخذت من البيئة الشعبية ، ومن



لقد تأثر الفنان (نشأت زعبي) بفن المنمنمات ، واحب لغتها الشاعرية وقدم المضمون (نافذة واربع فتيات) موضوع اجتماعي له علاقة بالمرأة وحياتها ببلادنا .



لقد اختار أسلوباً يقرب عمله من المائيات ووشح اللون بضربات فرشاته ، ويزخرفها كأنها قطعة فسيفساء نسقت بشاعرية .



حواء والتفاحة موضوع معروف ولكن (نشأت زعبي) حين عالجه جدده وطور مفهومه وقدمه بشاعرية خاصة ولهذا أخذ الموضوع عنده شكلاً خاصاً .. مما يكشف لنا عن مدى قدرة الفنان على التعبير رغم ان الموضوع يبدو مألوفاً وعولج مئات المرات

حياتنا اليومية ، وقد حملها التعبير عن كل ما يريد ، وتوصل الى لغة خاصة عبر ذلك كله .

ونلاحظ بأن (نشأت) حين تعمق في فهم فن (المنمنمات العربي) والدرك أهمية اللغة الشاعرية ، والرموز الشعبية البسيطة ، قد قدم لنا (عالمه الشاعري) ، الذي كشف لنا رؤاه الخاصة .

وهذا يدل على مدى تنوع العناصر وتداخلها ، وقدرتها على التعبير ، ووصولها الى لغة شخصية لها حضورها المتميز .



غياث أخرس : قدم لنا في لوحة (لأن الحقيقة ماتت) قصيدة تتحدث عن احداث العدوان واستخدم المحفورات على الصخر والكتابات ، والمخلفات القديمة ليوحي لنا بأن اللوحة هي ماتركته احداث العدوان من آثار للمستقبل

غياث اخرس والحفر المحلي

في البداية ، قدم (غياث اخرس) ، عدة مواضيع اجتماعية واستخدم الحفر كوسيلة تعبير عن هذه المواضيع ، ثم تطورت تجربته بعد ذلك واكتسبت ابعادا جديدة ، حين بدأ يستفيد من العناصر المحلية ، لتقديم لغة معاصرة له شخصيتها الخاصة ، والاستفادة من المحفورات المختلفة التي تركها الاسلاف لنا ، ومن الرسوم الشعبية ، والمحفورات الطبيعية ، التي لعبت عوامل الطبيعة دورا في تقديمها ، وعلى رسوم على السيوف القديمة التي حفرت عليها الوجوه والاشكال ، وعلى الاقمشة الشعبية باسلوب طباعتها التقليدي ، وكشف لنا عن اهمية هذه المحفورات ودورها .

ولقد برزت لوحته الهامة (لئلا ننسى) ، ولوحته (الاطفال والنابالم) ، وقد تأثرتا بالاحداث التي مرت بعد النكسة ، وقدم لها التكوين الجديد المبتكر والمعبر ، مستعينا برموز كثيرة وهامة .

واستمرت هذه المحاولات ، وتطورت في تجربة هامة له اذ قدم لوحة (ولادة) ، التي عرضها في بينالي الاسكندرية عام (١٩٧٢) ونالت جائزة الحفر الثانية .

لقد طرحت اللوحة موضوعا انسانيا لابعد الحدود وجه طفل يحمل غصنا ، ويبرز راسه من الارض كانه ينبت منها ، وتحس في هذه الوجه بالماساة متجلية بوضوح تام ، وترى الامل منعكسا في غصن اخضر ، يعطي التراجيديا ، ويضاعف حدة التناقض بين الامل والماساة منذ لحظات الولادة الاولى التي تبدو عسيرة ، لكنها بعثا جديدا للحياة ، وامل ... اي امل .

واستمرت تجاربه بعد ذلك ، تطور بحوثه نحو أسلوب شخصي اعتمد على عدة عناصر هامة ، اولها تقسيم اللوحة الى قسمين أساسيين ، يفصلهما خط أفق واضح ، وبرزت في القسم الاعلى المشاهد الصحراوية ... والفراغ ، وتبدو الاجزاء السفلى بعض جذور حية لنباتات تريد شق الارض الى الاعلى وتتحدى الصحراء المجدبة .

وهذا نمت تلك المرحلة عن صراع بين الحياة والموت ، وعن بشر يحيط بهم الفراغ ... الذي يمكن أن يكون رمزا لكل القوى التي تقف بوجه الحياة ، وتسعى لقتلها ، وبين القوى الارضية التي تعطيهم الحياة والقدرة على المقاومة ، وان التشبث بالارض ، والارتباط ... طريق الخلاص .

ولقد ربط (غياث) في تجاربه تلك بين الارض وما تحمله من عناصر ، وبين التراث وما يملكه من مقومات، وطورها جميعا لتخدم الهدف الذي سعى له ، وهو التعبير عن الانسان ، وصراعه الحياتي .



المرأة المصلوبة : تصور لنا بوضوح تام واقع حياة المرأة في الريف ... انها مصلوبة في الحقل ... ولكنها تتجمل وتزخرف حياتها مما يكشف عن الحس الجمالي العفوي عندها .



غياث أخرس في لوحة [من دمشق] يقدم لنا قاعدة عناصر أخذها من المدينة وأعاد صياغتها .

ولقد تابع تجاربه تلك فيما بعد ، مستعينا بالصورة الفنية الفوتوغرافية ، وزاد في ارتباطه بالواقع عن طريق هذه الصور التي بدأ يحورها وتساعده على تقديم المشاعر الانسانية المختلفة ، والبحوث التشكيلية التي اعطته في النهاية ، اسلوبا خاصا ، ولغة فنية لها جذورها العميقة في حياتنا جميعا .



الاطفال وطائرات الورق : تقدم لنا لوحة أسعد عرابي مشهداً حياتيا من مشاهد الحياة اليومية في المدينة بأسلوب تعبيري خاص تندمج فيه الاشكال لتعبر عن مأساة الطفل

أسعد عرابي والبيوت الدمشقية

لقد انطلق (أسعد عرابي) من البيوت الدمشقية، وربط بين هذه البيوت وبين شكل جديد من التعبير الفني يجعل اللوحة عبارة عن تنظيم للاشكال ، على سطح اللوحة ، نظمت الالوان عليها ، وكذلك العناصر المختلفة المنتزعة من البيئة ، واعتمد على المساحات الصريحة التي نظمت وفق علاقات مدروسة الملمس والاضاءة والحرارة .

وتطورت تجاربه (بعد النكسة) مباشرة لتاخذ عدة ابعاد تارة يطغى الجانب التعبيري والانساني وتارة تطغى البحوث التشكيلية ، والتفاصيل المجهرية ، لكن الغاية في النهاية ، هي اظهار الانسان في وضع خاص ، مقارنا بين حياته داخل البيت وخارجه ، والح على الموضوعات الاجتماعية التي تتجسد في مشاكل المراة وحياتها وتناقضات حياتها ضمن مجتمعنا .

واستفاد من الشكل الاكثر تنظيما ، وهندسية ، حين بدأ يحلل التفاصيل بمجهرية خاصة ، وطغت هذه الدراسات على مجمل تجاربه التي أصبحت غنية بالتفاصيل ، ومحكمة التوازن .

لكننا بدأنا نلاحظ أن الخطوط الهندسية ، تزداد تباعدا عن بعضها ، حين تزداد الموضوعات مأساوية ، وبدأ الحزن الصامت ينعكس على الوجوه ، ويتحول الى صراخ عنيف أحيانا ، وتفجرت الخطوط ، وبرزت الاشكال الانسانية التي خرجت عن الاطر ، والتي حطمت الخطوط والبيوت التي كانت تقف بوجهها ، فالنساء اللواتي كن يخفين حزنا عميقا ، ويظهرن بملابس سوداء في البداية ازدادت أشكالهن تحويرا ، وتمردا ، وعريا ، وتحديا .

وهذا يعني ان المدينة ـ التي استوحاها في البداية ـ وكانت ساكنة هادئة ، والتي رسمت بتنظيم يعكس ذلك الهدوء ، قد تفجرت ، وتحركت ، واللون الذي كان حارا في الخلفية قد اختفى خلف برودة اللون الاعلى ، الذي طغى وبرز محطما الهدوء الظاهر ، وهكذا تمرد أعماق عالم المدينة ، ورفض قيوده ، وبرزت بوضوح ما كان يعتمل في أعماق تلك المدينة من تمرد .

ان المدينة ، قد أصبحت رمزا ، وأصبحت وسيلة تعبير عن واقع معين ، وعن تمرد عليه ، وهكذا برزت القدرة على الربط بين هذه الالوان وبين الافكار التي يحملها ، وبين النسوة اللواتي يمثلن تمردا من شكل آخر على السكون ، وليقدم لنا من خلال هذه العناصر المتقابلة ، الساكنة والمتمردة ، الحارة والباردة ، الشكل الهندسي والتعبيري ، جميع موضوعاته .

وأعطت البيوت القديمة ، والنسوة والعناصر المحلية الاخرى لعمله شخصية متميزة ، ولغة فنية خاصة ، وساعدت هذه الرموز على تقديم شخصية فنية لها أهميتها ، ولها عناصرها ، وصيغتها الفنية ، وحضورها ضمن التجارب المختلفة التي حاولت اقامة توازن بين اللغة الفنية المعاصرة ، وبين الموضوعات المعالجة، وبين العناصر المحلية التي أعيدت الى الحياة، وفق نظام خاص بكل فنان .



زوجان ... وجهان لاينفصلان انسانيا وجسدياً .



عائلة ... التناقض الواضح بين المرأة والرجل ... في العائلة .

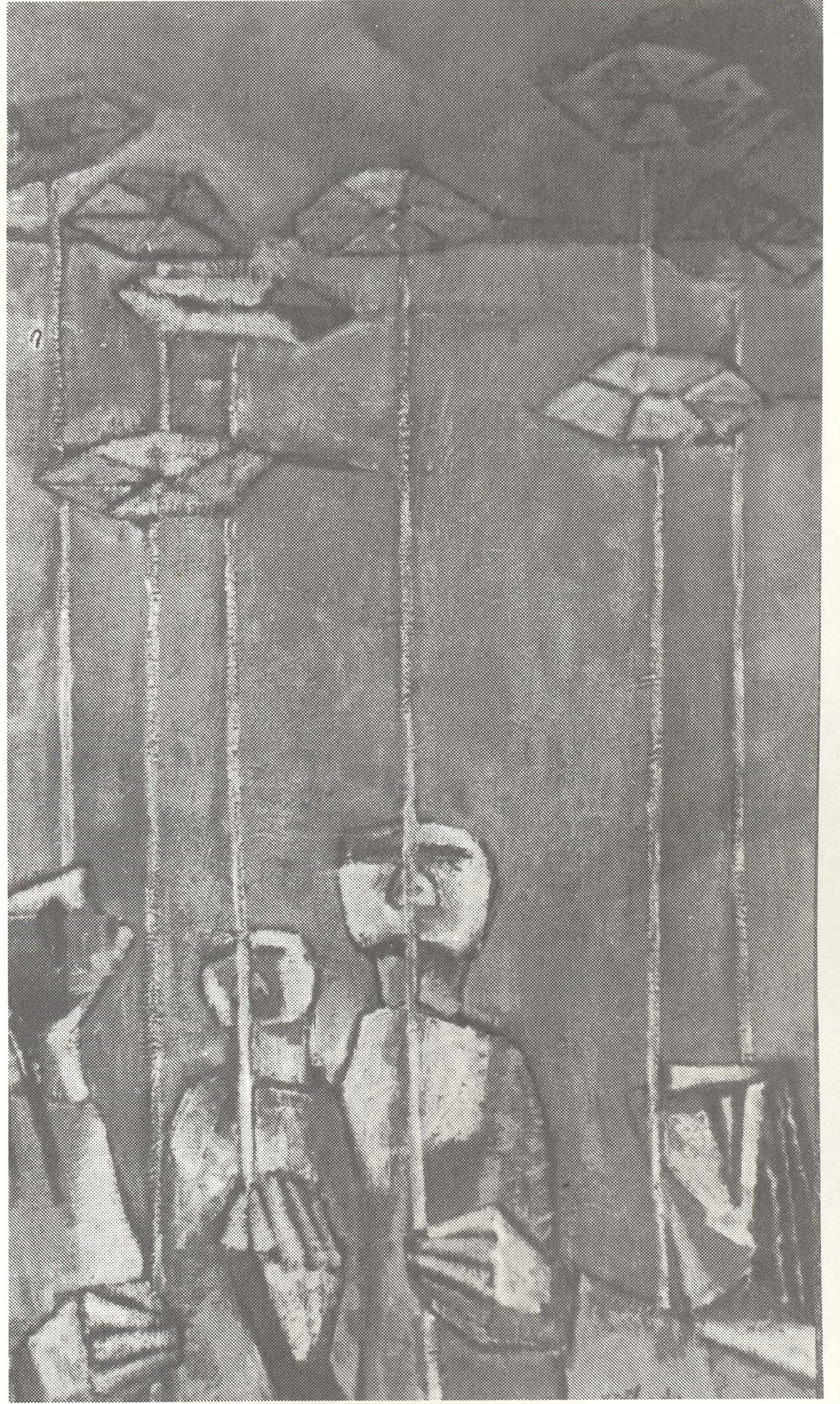
أحمد دراق السباعي والتعبير الطفولي

لقد انطلقت تجربة (أحمد دراق السباعي) من صيغة خاصة جدا ، اذ وجدت في الرسوم التي يقدمها الاطفال على الجدران ، والكراسات ، مصدرا هاما للفن ، ففيها العفوية ولها أسلوبها الذي يمكن ان يستقي منه الفنان ويقدمه لنا بحلة جديدة ، وتجلت شخصيته تعتمد سذاجة التعبير الطفولي والموقف العفوي من العالم .

وقدم ــ عبر أسلوبه الخاص ــ موضوعات حياتية ويومية ، العاملون في الحقول ، واللاعبون في الطريق ، والنسوة على الشرفة، والنازلون والطالعون، وتحولت لوحاته الى مساحات صريحة أحيانا ، والى أشكال مختزلة بأسلوب خاص ، وألح على الاطفال يلعبون بطائرات الورق أو بسفن يصنعونها .

وحين مر الظرف السياسي الخاص ، وكان التساؤل عن جدوى اللغة الفنية ، كان جواب (أحمد دراق السباعي) حاضرا وتجلى في صياغة أكثر عقلانية للوحة ، وبرزت الالوان ، وأصبح الانسان أكثر تماسكا وقدرة على الوقوف على قدميه .

وهكذا تمكن من ايجاد رابط محكم بين اللغة الطفولية ، وبين القدرة على التعبير عن الموضوعات المحلية ، عبر التطوير للغة ، وجعلها أكثر قدرة على التعبير ، وهكذا حفلت لوحاته بشاعرية خاصة، ولكنها قدمت في النهاية شخصية متميزة بالوانها الترابية المتمايزة ، وبرموزها البسيطة ، وأساوبها التعبيري المختزل والمتميز .



يستمد (أحمد دراق السباعي) موضوعاته من الحياة اليومية، ويعالج موضوعاته بعفوية ... وسذاجة ... ولهذا أخذ حريته في التصرف في الوجوه والايدي في الاسفل .... والطائرات في الاعلى ... وما بينهما من خطوط ...

الفئة الثانية

اذا كانت الفئة الاولى قد انطلقت من صيغة فنية ومن لغة فنية تقدمها ، واذا قدمت هذه التجارب محاولات لتطوير لغتها لتعالج الموضوعات السياسية والاجتماعية ، محاولة التلاؤم مع الواقع ، ولقد لجات اكثر هذه التجارب الى عناصر من البيئة ، وقدمت ما هو اصيل ، نحن امام تجارب كانت تنطلق من (الموضوعات الاجتماعية) والسياسية ، وكانت تلح على هذه الموضوعات ، فماذا قدمت هذه الفئة من الفنانين بعد النكسة ... وكيف اثرت عليها ... هذا ما سنحاول الاجابة عليه عبر دراسة كل فنان على حدة ...



لقد استعان (أحمد دراق السباعي)
برسوم الاطفال وتعبيراتهم العفوية.

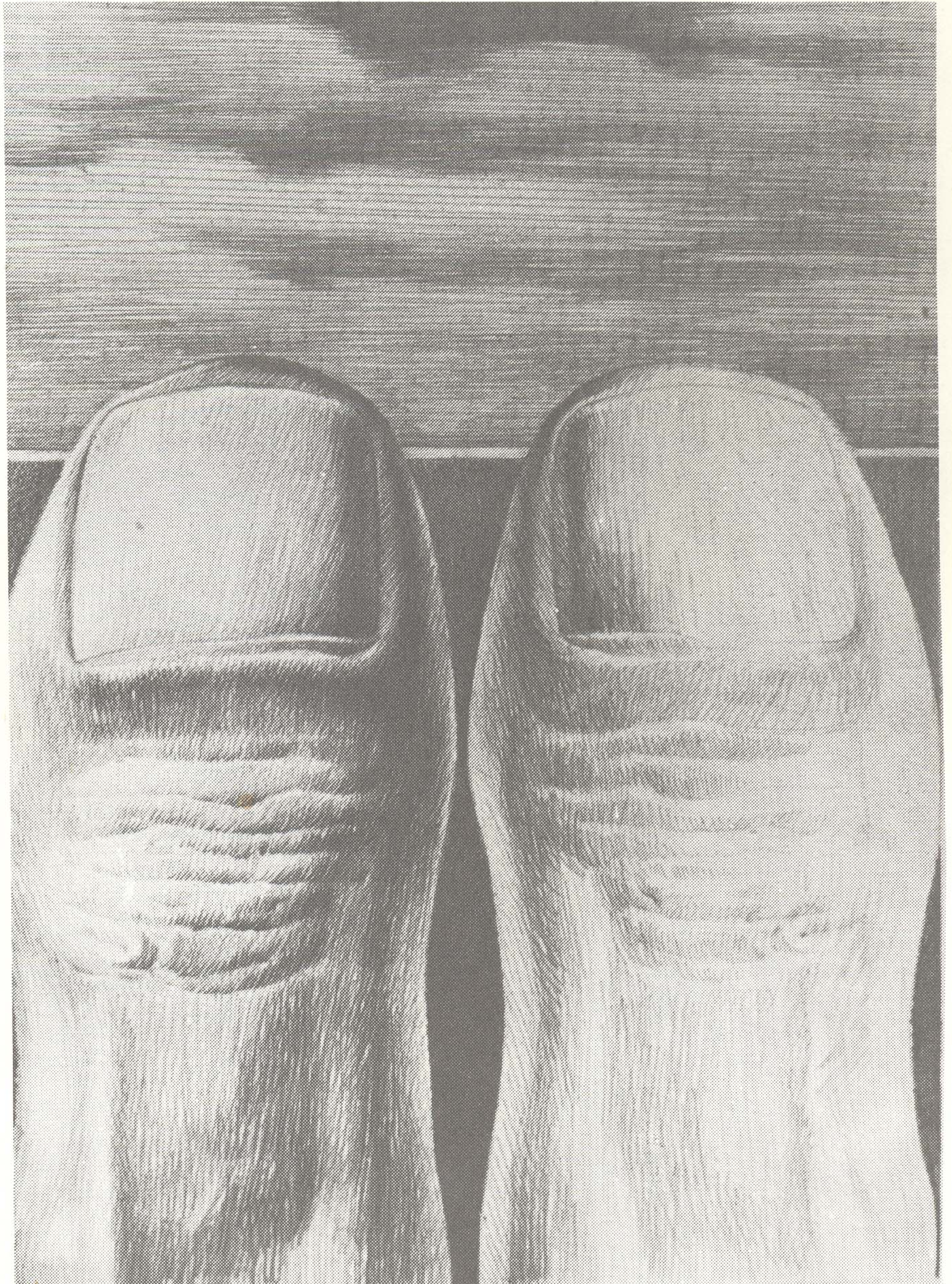


الصعود والنزول ... موضوع اجتماعي
كبير عولج بصيغة خاصة عفوية.

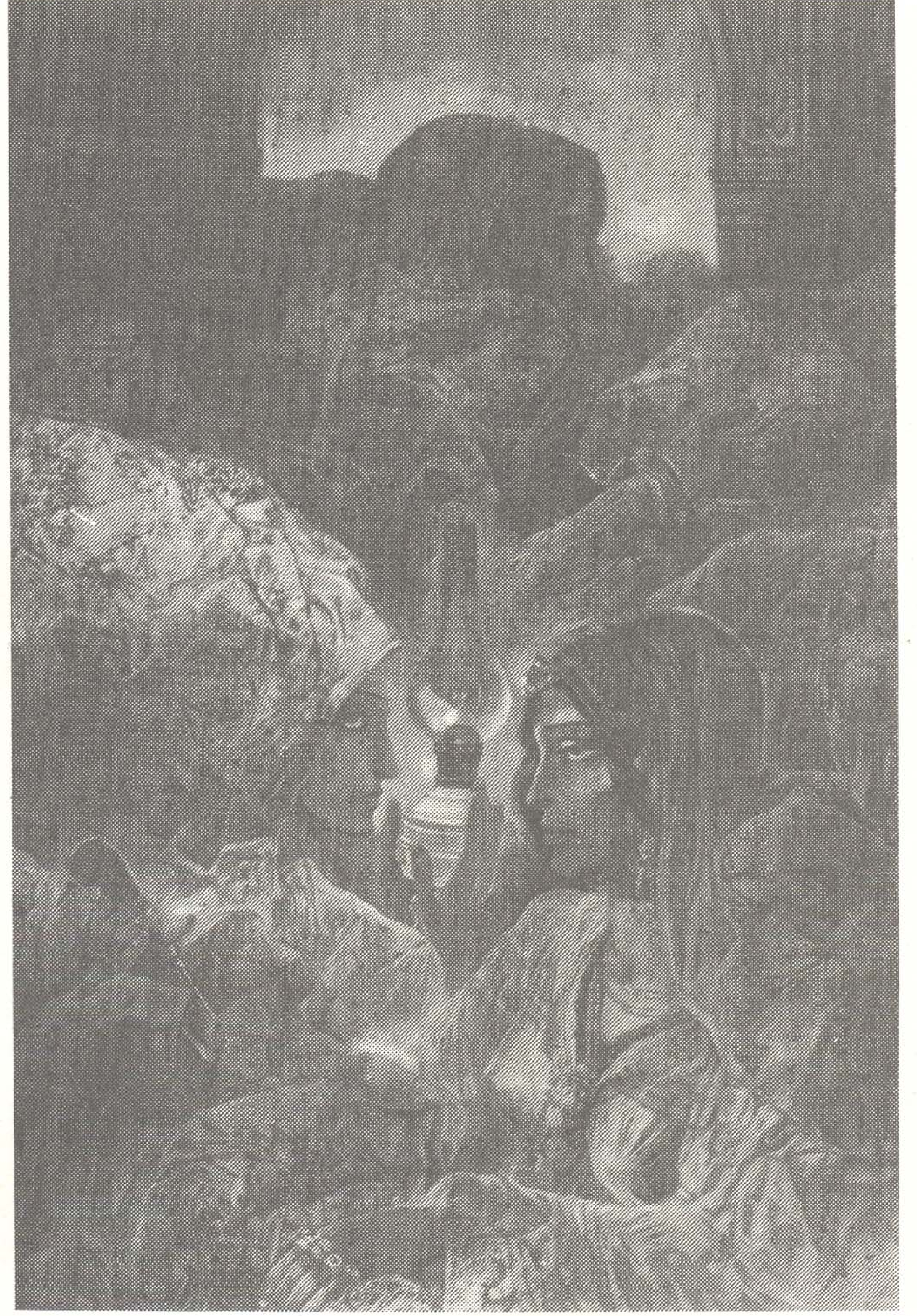
نذير نبعه
والارتباط بالانسان والاشياء

لو عدنا الى معرض (نذير نبعة) الاول بعد عودته من الدراسة ، يمكن ان نكتشف في هذا المعرض، اهمية (الانسان) ، وظل الشكل الانساني هو العنصر الرئيسي والهام في مجمل تجربته الاولى مهما اختلفت الالوان والموضوعات ، ومهما تبدلت الصيغ الفنية التي لجأ اليها ، وهو ان عالج ازمة الانسان المعاصر في البداية ، وموقفه من الحضارة الحديثة ، أو عالج (العاريات) اللواتي قدمهن لنا في تحليل لشكل أجسادهن ، وربط ذلك بلون موحد مسيطر على مرحلة تامة ، فهو يقدم لنا الانسان على أنه العنصر الرئيسي في التعبير الفني، ويأتي اللون بعده ليقدم لنا العالم الذاتي ، الفرح أو الحزن المأساة أو الالم ، ولهذا يختلف حسب المضمون ويترافق مع (الشكل الانساني) دوما .

وحافظ (نذير) على هذا الشكل من التعبير في تلك الفترة الهامة التي انتقل فيها الى رسم موضوعات تتعلق بالمقاومة والقضية الفلسطينية ، وقد جسد لنا الانسان بمفهومه البطولي حين قدم لنا الانسان على انه الثائر العربي ، والمقاتل ، وذلك عن طريق شكل لخص لنا قوة هذا الانسان وتحديه ، وبخطوط متينة معبرة تقدم لنا قوته الجسدية والعضلية ، وهو لم



نذير نبعة : استخدم (نذير نبعة) مختلف العناصر الانسانية وغيرها ، ورمز من خلالها عن موضوعاته .



مجموعة فتيات تحيط بهن فوضى متداخلة والصراع للخلاص ويساعد (المصباح) على كشف الطريق الذي اصبح رمزاً للحياة وكذلك الخنجر .



الشهيد الذي يموت فوق فوضى كبيرة وهو يسعى لازالتها .

يقدم لنا صيغة تشريحية تقليدية لهذا الانسان بقدر ما اراد التعبير عن قوة هذا الانسان وجبروته ، وهكذا أصبحت رسومه نموذجا متداولا للانسان الفدائي كما تصوره .

وان امكانات (نذير) وتمكنه من التعبير قد جعلته يرسم بسرعة وقوة ، واستطاع ان يقدم لنا لوحات زيتية مختلفة ، ورسوم أشعار واغلفة كتب ومجلات ، وهكذا ربط فنه بالعمل الفني الذي ينتشر ، وحقق في هذا المجال شيئا هاما للفنان المعاصر عندنا ..

وحين أراد (نذير) أن يطور تجربته ويعمقها ، بعد فترة من الزمن لجا الى الاشكال الزخرفية والقواقع والمحار ، وبدأ يولي الاشياء أهميتها التي لاتقل عن وجود الانسان في اللوحة ، وعبر عن أفكاره عن طريق علاقة بين نظام بناء مدينة مزخرفة عربية ، تهاجمها فوضى معينة ، تعيش الزخارف والفوضى ، في صراع تجسد على شكل تراجيدي ، فالمدينة رمز للواقع العربي ، وتبدو الفوضى على أنها محاولة للسيطرة على على مجال المدينة ، وعلى زخارفها ، وكل ما هو جميل فيها ، وتعيش المدينة هذا الصراع ، لكن الانسان ظل مشرئبا في قلب هذا الصراع ، قادرا على الوقوف على قدميه .

وتطورت تجربة (نذير) بعد ذلك ، واثبتت قدرته على الوصول الى الصيغة المبسطة والمعقدة ، في آن واحد ، والتي تتلاءم مع رغباته في ربط الفن بالناس ، وتقديم أفكاره عبر شكل من التعبير يتوافق مع قطاع كبير قادر على التفاهم مع اللوحة ، وتذوقها ببساطة لكنها ليست البساطة سهلة كما يبدو لاول وهلة ، بل هي البساطة المعجزة .

اذ أن الحوار الآن يجري مع الاشياء التي تحيط به ، يستخلص منها اكثر الافكار ، ويعمق بحثه فيها ، حتى تنطق بكل مايريد قوله ، وما يريد أن يعبر عنه .

ان علاقته بالاشياء تبدو حميمية لانه اصبح قادرا



ان الاشياء التي يقدمها بواقعية كرمز بوضوح الى معاني مختلفة، وكذلك الوجه المعبر الذي يحن الى معانقة هذه الازهار ليتخلص من الألم .

على توليد كافة الافكار التي يريد منها ، ولهذا فهي ليست مرسومة بدقة — مذهلة كما نرى فقط ، بل هي تحمل الافكار والمواقف ، وهي عناصر هامة مثلها مثل الاشخاص ، وقيمتها كالفوضى التي تحيط بهؤلاء الاشخاص ، والتي تولد الحالة التراجيدية ، ولهذا نحس دوما أننا أمام انسان ، واشياء ، وقوى تغالبه، وتقف الاشياء هنا معه ، تساعد الانسان على التعبير عما يخالجه ، وتقدم بعض مواقفه ، ولهذا فهي مرآة حقيقية ، تعكس حالة الانسان وموقفه في هذه اللحظة.

وهذا يؤكد لنا عمق مانحن بصدده الان ، فلسنا أمام قدرة مذهلة على الرسم بدقة قد تبدو معجزة لاول وهلة ، وقد تعكس براعة مذهلة ، لكنها ليست البراعة المجانية التي تريد الوقوف عند حدود اظهار المقدرة ، بل يريد التعمق في الاشياء التي نراها حولنا لتساعده على ابراز موقفه ، وعلى مخاطبة الناس ، وعلى الوصول الى أن الاشياء التي يقدمها الفنان في لوحته لها أهمية كبيرة لانها تمثل المعاني الموظفة لها ، وليست مجرد اشياء حولنا لامعنى لها ، ولا تفسير لوجودها بل ان العناية التي تصرف لها تعني المقدرة على فهم دورها وقيمتها في ربط اللوحة مع بعضها ، وتقديم الشيء على أنه المعنى الجوهري ، الذي يكشف لنا قيمة ما نراه ، في اللوحة التي هي عبارة عن كل متكامل .

ان الفرح العميق الذي تكشف عنه بعض الوجوه ، او الحزن الدفين الذي نراه في بعضها الاخر ، يولدان لنا حوارا مع الاشياء التي في اللوحة ، ويساعدان ابراز المضمون، ولهذا فاللوحة ليست تمثيلاللتراجيدية الحياة عند الشهيد مثلا، بل محاولة لكشف قيمة ما يقدمه الشهيد لنا ، ولهذا فاللوحة توحي بالفرح عن طريق الاشياء ، من زهور وغيرها ، ولاتقدم لنا المأساة وحدها ، ذلك لان توظيف الاشياء قد اسهم في ابراز المضمون ، وساعدنا على ادراك أن (الوردة) الموضوعة قد أعتنى بها ، لها دلالة عميقة مثل أي شيء وضع في اللوحة ولايمكن أن يكون وجودها مجانيا ، بل ان



تلعب الاشياء التي تحيط بالمرأة
اهمية كبيرة في كشف المأساة
ولنحس بأن الفوضى التي تضيع
كل شيء ، حتى الكتابة العربية
لكن ثمة تصميم على المقاومة للخلاص

التوكيد على تفاصيل الاشياء من بشر ومن قوى فوضوية ، وعناصر أخرى ، هي التي ساعدت على توليد الافكار وعلى وضوح معانيها ، وهكذا حافظ على فكرته اساسية التي انطلق منها منذ البداية ، وهي أن في قدرته أن يولد أعمق الافكار عن طريق ابسط الاشياء، وان في قدرة (الزهور) مثلا أن تولد معاني عميقة ، او النباتات وحتى الطحالب أو الزنابق ، بل يمكن الاستغناء عن الانسان أحيانا ، ليتحدث عنه بوسائل اخرى ، وبطريقة مغايرة ... لما هو مألوف ومتعارف عليه .

لهذا فالمرحلة الجديدة التي يمر بها (نذير نبعة) هي مرحلة تعلق صوفي بالاشياء ، لاستنفاذ مافيها من قيم ، وتوظيفها لتخدم الهدف الاساسي الذي يسعى له، وهذه العملية تبدو شاقة، لانها قد جعلته يستغرق في تفاصيل دقيقة أحيانا ، تجعلنا في موقف المقارنة مع الصيغ الهيولية الاخرى التي نراها في اللوحة وهكذا تنتج اللوحة الفكرة من المقارنة ، وتتوصل الى صيغة جديدة من صراع الانسان من أجل البقاء والاستمرار وفي وضعه ضمن حالة من الصراع ، وهذا الشيء يبدو هاما في تجربة (نذير نبعة) كلها .



لقد ارتبطت المرأة بالأرض واصبحت جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة ، تنبت منها الاشجار

غسان السباعي

ان (غسان السباعي) ينطلق من نفس المنطلقات التي انطلق منها (نذير نبعة) ، فهو يؤكد على أهمية الانسان كعنصر أساسي ، فيقدمه لنا في موقف معين مأساوي ، وهو منذ عودته قدم لنا تجارب تلح على واقع الانسان ضمن الحياة المعاصرة ، واستفاد من تجارب فنية مختلفة لكن الواضح أن (المدرسة الميتافيزيقية) هي التي استأثرت باهتمامه ، ومن المعروف أن هذه المدرسة تلح على الانسان، وعلى الاشياء التي تحيط ، وتريد الوصول الى اعمق الافكار عن غربة الانسان واستلابه عن طريق أبسط الاشكال ، الفنية ، واكثرها عادية وألفة .

وتأثر بعد عودته من الدراسة في (الاسكندرية) بمشاهد عديدة من ريف حمص ، ورسم عدة تجارب تكشف عن محاولة لربط أسلوبه بالواقع الذي عاش فيه سواء من حيث اللون الذي اقترب من لون تربة الريف، وهنا ترز أهمية لوحته (تلبيسه) وهي قرية صغيرة قرب حمص ، تتميز بعمارتها الخاصة ، وكشف في هذه اللوحة عن رغبة للبحث عن بناء معماري متماسك، وعن كتل قوية ومترابطة يؤدي عبرها أفكاره .

ان القرية التي قدمها لنا قد انتصبت شامخة قوية بعمارتها التي تكشف عن مضمون أراد اضافته الى مشهد القرية الساحر ، انه قوة القرية في ريفنا وعظمتها

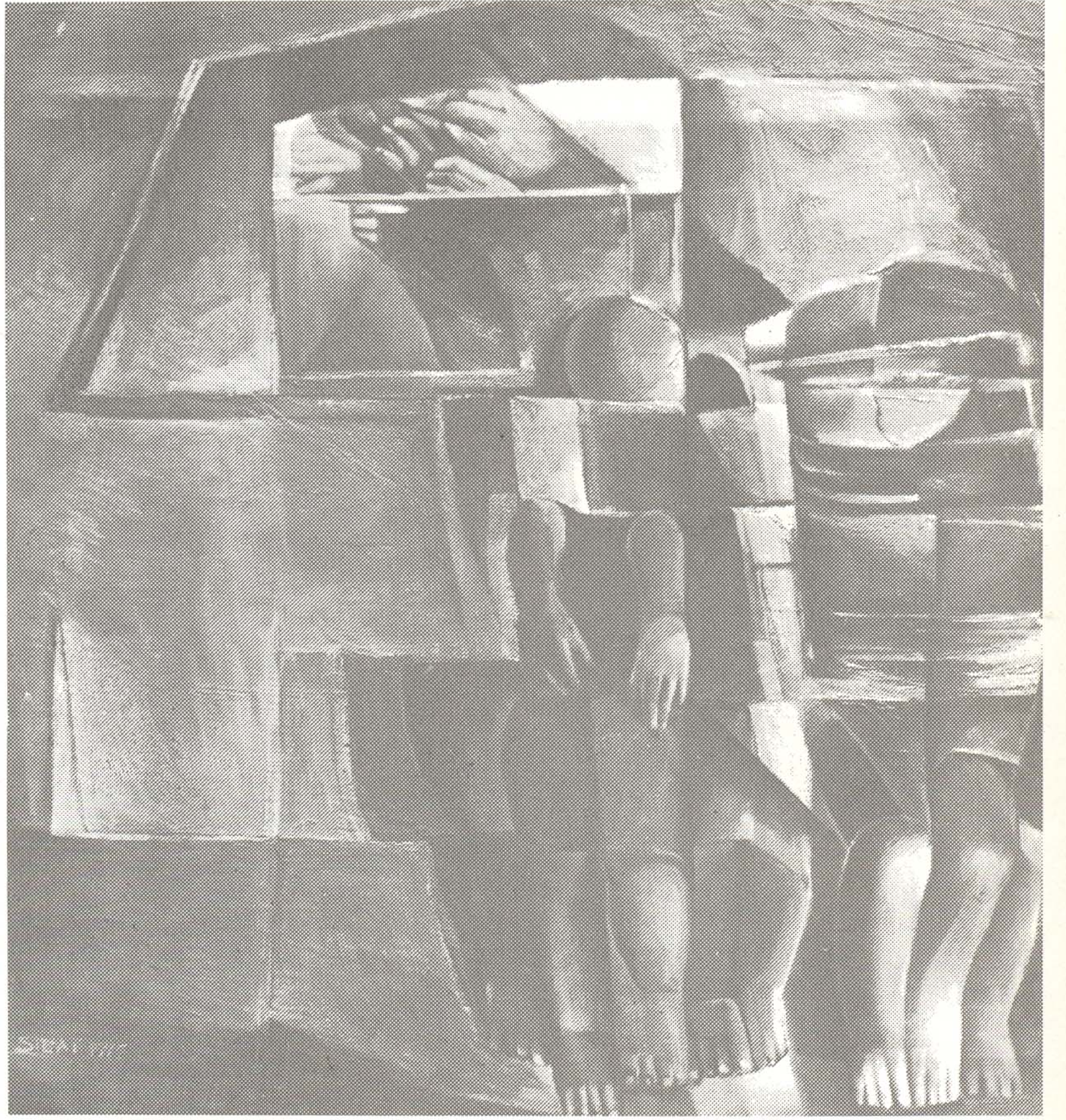
وخلود عمارتها وتماسك بنيانها ، ولهذا لعبت الاشكال المعمارية دورها في التأكيد على المضمون الانساني ، وذلك لان القرية توحي لكل مشاهد ما استأثر باهتمامه ، وما لفت نظره من تحوير للبيوت على مساحات وحجوم تتراكب فوق بعضها لتقديم المشهد، لهذا لم يعتمد على تقديم جمال القرية ، بل اتجه الى تقديم قوة تركيبها ، وقوة الحجوم البارزة التي عكست مفهوما انسانيا ، فالقرية تتحول على يديه الى شكل انساني هو نتيجة تفاعل بين القاطنين فيها وبين بنائها المتماسك .

وتطورت هذه المفاهيم بعد ذلك ، وخصوصا بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وبدأنا نرى في لوحاته رموزا مختلفة تكشف عن مدى تأثره بالاحداث التي مرت وبما يمكن اعتباره صيغة جديدة للتعبير عن الاحداث ، وما ولدته من مأساة لايمكن تجاوزها ، بل استغرقت تجربة الحركة الفنية كلها ، وطورت أساليب التعبير لتتلاءم معها .

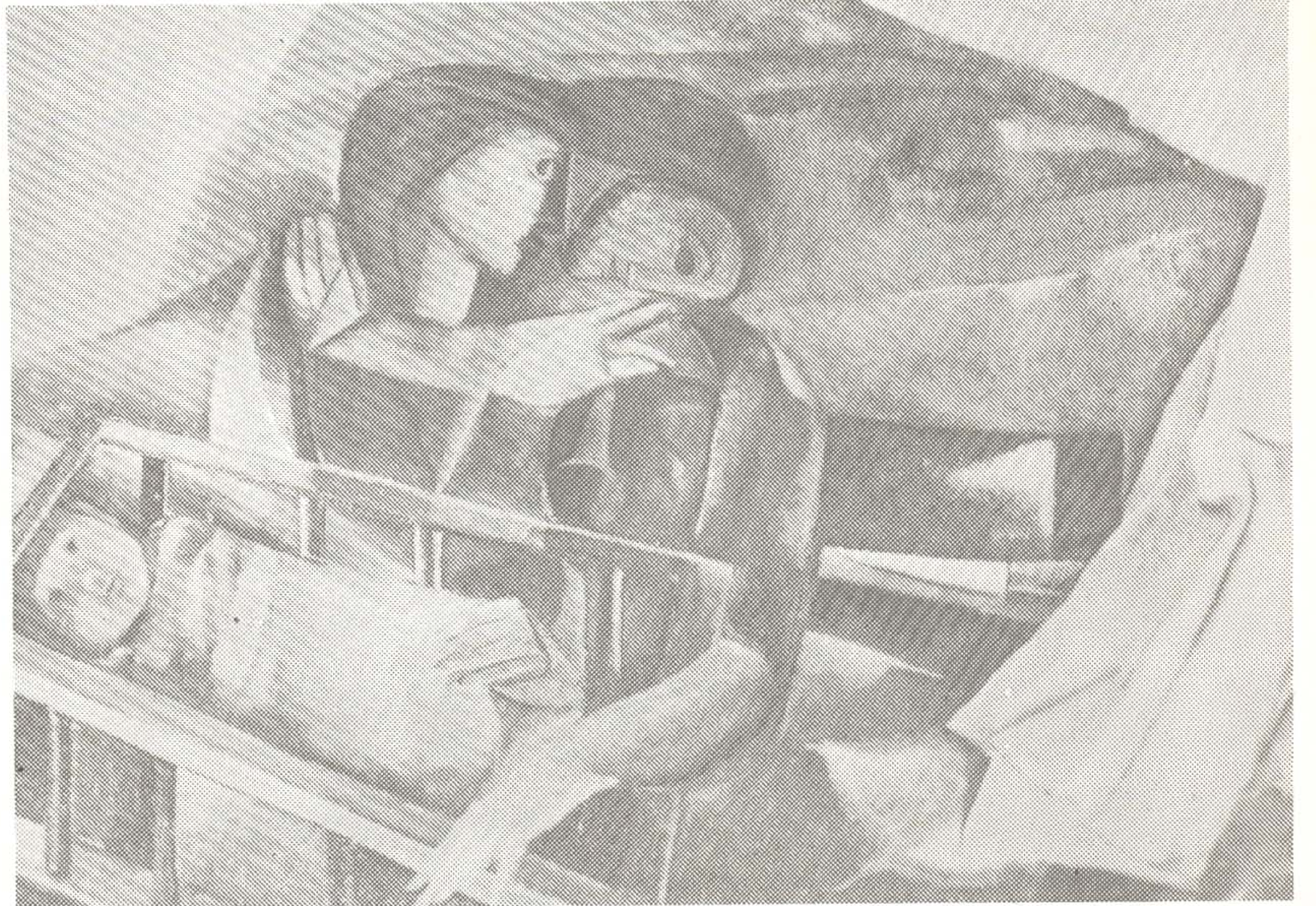
وفي هذه المرحلة ، نرى لوحته الهامة (شق في جدار) اذ قدم لنا جدارا متصاعدا قديما ، واستخدم هذا الشق في الجدار ، وما تركه من أثار على البناء المتماسك وقدم فكرته عبر الرمز ، وحين قام بصلب طفل على هذا الجدار أضاف الى المعنى شيئا هاما ، فأكد لنا أن الغاية الرئيسية التي يسعى لها الفنان ، والتي تتجلى هنا لاتعني تسجيل شق الجدار وتقديمه او تجميله ، بل ان هذا الشق هو دلالة على عمق الحدث الذي نعيشه ، فالشرخ الذي حصل هو شق في جدار عربي كان متطاولا ومتماسكا ، ولقد صلبنا عليه جميعا .

وسافر (غسان السباعي) الى (باريس) بعد ذلك ، ليتابع دراسته هناك ، وعاد الينا بتجاربه الجديدة التي احتوت على شيئين أساسيين ، وهما العودة الى الانسان وتقديمه ضمن بناء وعمارة ، فالكتل برزت بوضوح ولكن هذا الانسان قد تقطعت أوصاله، وانفصلت عن بعضها ، وتعددت الاشكال التي قدمها لنا في هذه المرحلة لكن الواضح أن الغاية الاساسية أنه يؤكد على أن الانسان يبدو مقطع الاوصال ولكنه بقي متماسكا ، قويا ، له كتله تعطيه الوجود المادي الراسخ، والمتماسك الذي يجعله يؤكد لنا أن في قدرة الانسان مغالبة كل القوى التي تقف بوجهه .

وتطورت تجربة (غسان سباعي) ليقدم لنا عدة تجارب هامة كلها تطرح مشكلات انسانية ، تارة يهتم بالطفل الذي علّب ووضع ضمن أطر تمنع حريته ، وتحد من انطلاقته ، ومن قدراته على اللعب ، وذلك لان الطفل هو رمز الحركة واللعب ، فاذا وضعناه في اطار، فذلك يعني أن الانسانية قد هددت في هذا الوضع المأساوي .



التعليب : محاولة لكشف الصيغ التي تحيط بالاطفال لتجعلهم عبارة عن معلبات وتحد من نشاطهم ... لكن قوة اجسادهم وتكاتفهم .. تضمن لهم الخلاص



بيت لحم .. موضوع ديني قدقدم مأساة انسانية جديدة لطفل يولد اليوم هناك



الاجساد المقطعة والمتداخلة التي تكشف واقع الانسان ، لكن ارادة الانسان قادرة على المقاومة

وقد تجلت تجربته في لوحته الهامة (المفاتيح) ، التي تمثل احدى الفتيات ، تحمل بيدها المفاتيح ، مفاتيح حريتها ، ولا يمكن ان يملك أحد هذه المفاتيح ، وان ارادتها هي التي ستجعلها تستخدم هذه المفاتيح لتتحرر ، وتتخلص من سجنها والمآسي التي تصيبها .

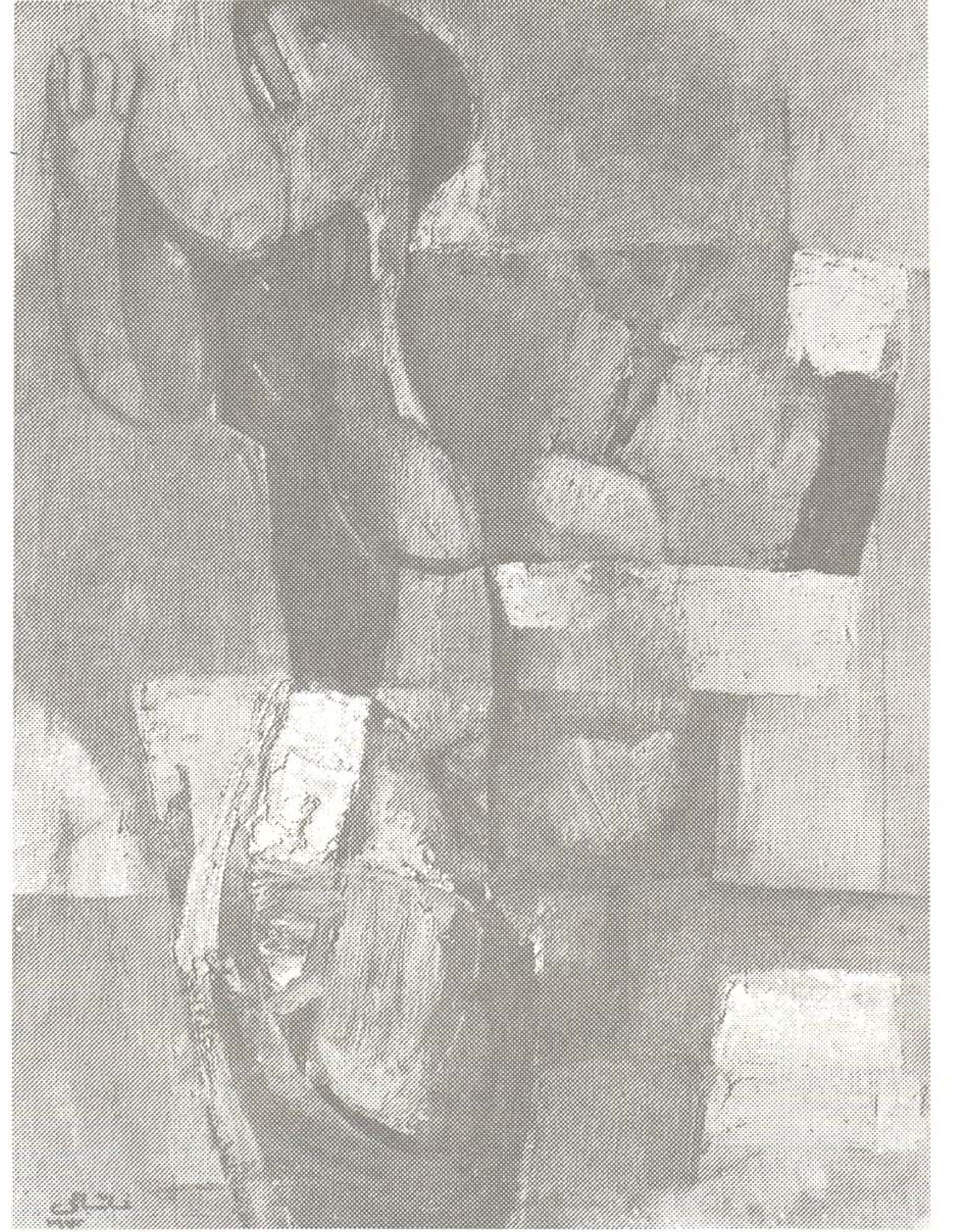
وهو يعني بذلك أن المرأة تملك حريتها بيدها ، وبارادتها ، ولا يملكها غيرها ، وان عليها أن تستخدم المفاتيح لتفتح باب سجن وضعت فيه ، وقد رسم هذا السجن باشكال هندسية تحيط بالمرأة وتمنع حركتها ، وان جمال الوجه المعبر عنه بالتفاتة جانبية ، والشعر المنسدل ، لم يمنع المأساة ، والخطوط الهندسية التي احاطت بها ، تضيق عليها ، وتمنع تمتعها بحريتها .

ولكن ، ومن وجهة نظر اخرى ، قد تعني اللوحة رمزا ما ، فالمرأة تتمثل فيها الامة ، وهي تملك حريتها بيدها ، وخلاصها بارادتها لانها مفاتيح حريتها ، ولهذا لاتستطيع اي قيود ان تمنع ارادة شعب مهما كانت متينة ، مهما عاشت امة في مآسي لكنها تملك قدرها بيدهـا .

ان القدرة على التعبير عن الموضوع ، قد تجلت في استخدام المساحات الهندسية ، والكتل المعمارية في الجسم واليدين ، وعلاقة ذلك كله باللمسات الشاعرية في الوجه ، والشعر ، ولهذا فالعمل الفني أصبح قادرا على ترجمة الافكار التي يريدها الفنان ، ويحقق عبر ذلك ، مايريد قوله بأن ثمة صراعا هائلا بين الارادة والقوى التي تغالب الانسان ، وتمنع حريته ، ولكن متنانة بناء الشكل الانساني وجماله ، وقدرته ، تجعل قادرا على التفوق .

ولا ننسى تلك الشفافيات اللونية التي خففت من تأثير قوة الخطوط المعمارية والهندسية ، وجعلت الوجه ينساب برقة والتي ساهمت في جعل العمل يتوازن بين جانب شاعري وهندسي ، بين قوى تضغط على الانسان ، وبين قوى تجعله قادرا على الانعتاق .

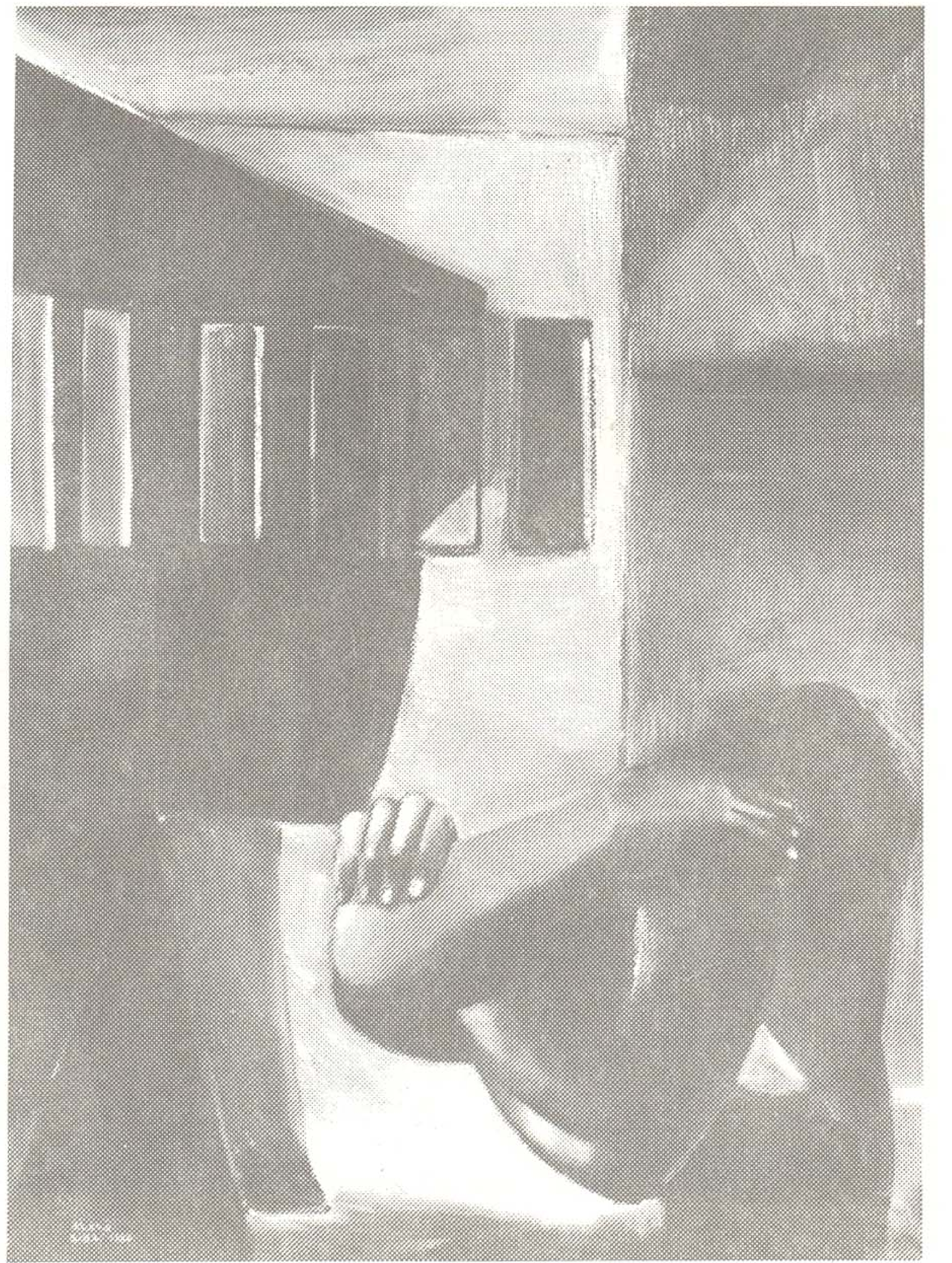
ولا تختلف لوحاته الاخرى التي رسمها بعد ذلك عن هذه اللوحة فيما تطرحه من مضمون ، ولا فيما تقدمه من اسلوب ولهذا نحس بأن (غسان السباعي) يتابع تجربته ويقدمها ضمن اطر مختلفة ، لكنها تعود الى نفس المنطلقات ، وهذا مانراه في لوحة (بناء المستقبل) التي تقدم لنا اربع نسوة ، احداهن ضمن صندوق مغلق ، واثنتان في وسط اللوحة وقد تحررن من كل القيود ، وقد رفضن كل أشكالها ، وهكذا بقي من قيودهن علبة ، ولكن المرأة التي تحررت الى أقصى اليسار فقد أعطت ولدا تحمله ، وكل هذه المراحل الزمنية المختزلة تعكس بوضوح تام ، أن الولادة والتطور لايمكن تحقيقها الا بعد نزع القيود والتحرر من كل القيود التي تمثلها الاقفال والاقفاص وبالتالي فالامة التي تحرر هي التي تعطي المستقبل ، وان قدرتها تنطلق لبناء المستقبل الذي يمثل الامل ، ولا نريد أن نضيف هنا الا ان الرموز المستخدمة هي الرموز التي اصبحت مألوفة في كل تجاربه ، والقيود تعني بوضوح القوى الاستعمارية التي تقف بوجه تحرر الامة ، وبناء مستقبلها المشرق الذي يبدو على انه ارض واسعة ممتدة الى الافق ، الذي اصبح الطفل وهو دوما الامل ، يعطينا صورة المستقبل .



الانسان ومغالبته لتجريد يمنع حركته .



(الديك) الذي يريد الصياح ليعلن الفجر ... وكذلك المرأة



جزء من إنسان ضمن عالم مغلق ... لكن طريق الخلاص موجود



معركة اليرموك: اختار الفنان لحظة انتصار العرب على الروم .. واندفاعهم ليوقعوهم في الخندق، يلاحظ التعبئة الشعبية العربية والجيش العدو الذي أصبح مدججاً بالسلاح لكن ذلك لم يفيده في شيئ.

النساء يساهمن في المعركة، وقد اندمجت وجوههن المخفية لتصبح وجوه لجسد واحد ونرى قوة التعبير في العيون ... وهكذا اصبحت اليد الواحدة التي تحمل السهام تمثل كل النساء .. كأنهن قد لخصن في واحدة دلالة على التضامن

خزيمة علواني

ويتفق (خزيمة علواني) مع (نذير نبعة) و (غسان سباعي) في منطلقاته الاساسية ، فقد شغله (الانسان) واعتبره أساس تجاربه ، ولكن (خزيمة) يختلف عنهما في أسلوب التعبير عن الانسان وفي الرموز التي اصطنعها ليقدم لنا واقع الانسان المأساوي .

في البداية ، قدم تجارب بعد عودته من الدراسة، تدل على قدرتـه على التصوير ، وعلى اعتماده على الخطوط المتينة المعبرة ، بشكلها التقليدي ، ولكن هذه المرحلة لم تستمر فترة طويلة حتى تجاوزها الى مرحلة استخدم فيها (الرموز) ، فقد استخدم (الطيور) و (الاحصنة) و (السهام) وقدم عبر الحيوانات والطيور والاشياء الكثير من الافكار التي أعطت تجاربه شخصية خاصة ، وكنا نرى فيها اللغة الخطية التي حملت بالرموز والتي أجهدها الفنان لكثرة ما حورها ، وبدل فيها لتستقيم ، فكأنه يحاول أن يجعل الشكل المستخدم يصبح منهكا من كثرة ما يحاوره ويداوره حتى يستقيم الشكل بصيغه النهائية ، وهو يشابه بعض الفنانين الباحثين الذين لاترضيهم الصيغة الاولى العفوية ، بل يتدخلون بعقولهم وأفكارهم ليعيدوا تنسيق الاشكال ، حى يتوصلوا الى ما يرضيهم من التعبير .

ولعل أهم ماقام به (خزيمة) في هذه المرحلة الي تلت هي لوحته الشهيرة (معركة اليرموك) ، اذ تعتبر هذه اللوحة أول محاولة لتقديم لوحة تاريخية حديثة، واعادة رسم معركة عربية هامة ، وربط ذلك بالواقع المعاصر المعاش ، نحن هنا نرى أحداث المعركة تتكرر في معارك اليوم ، وهو يستفيد من الحادثة التاريخية ليقدم لنا الرؤيا الجديدة ، وبالتالي يمكن أن نتساءل :

- كيف استطاع (خزيمة علواني) تقديم هذه المعركة التاريخية ويرمز الى (مضمون) انساني ، يرتبط بالواقع ؟ !

لقد اختار (خزيمة) لحظة انتصار العرب على الروم ، اذ اندفع العرب بقوة وعنف ليوقعوا جيش الروم في خندق عميق ، وظهر الروم في القسم الايسر من اللوحة وهم مدججون بالسلاح ، والدروع ، بينما رسم العرب في القسم الايمن بأسلحتهم القليلة ، امتطى بعضهم الخيول بلا أسرجة ، وجعل السلام شعارهم على حين اختار طائر (البوم) ليكون شعار الروم ، وظهر الجزء الايسر أكثر هدوءا وسكونا على حين بدا الجانب الايمن متحركا حيا ، وامتطى القائد العربي (خالد بن الوليد) حصانه وقد أصبح لهذا الحصان أكثر من رأس لحركته واندفاعه ، وتعددت أرجله



يلاحظ تأثير فن المنمنمات في حركة ثوب المرأة



الحصان المجنح القوي المتين الذي يوقع العدو من على ظهره .

وازدادت حركة وحيوية ، دلالة على عدم قدرته على التوقف ، وعلى تحفزه للنزال .

وظهرت النسوة في الجانب العربي يحاربن مع الرجال ، كما ظهر الاطفال ، واوحى لنا بأنها حرب شعبية كاملة ، حين ظهرت أدوات الفلاحين ، أبناء الارض الذين يحاربون بمعاولهم اذا عز السلاح .

وهكذا اعتمد الجانب العربي على مفهوم الحرب الشعبية ، وظهرت أسلحة الروم الهائلة ، ولكن هذه الاسلحة لم تفدهم في شيء ، حين واجهوا شعبا بأسره يحارب ، وبالتالي أراد خزيمة أن يربط بين معركة العرب اليوم مع الصهيونية بمعاركهم القديمة ، ليؤكد على اهمية الاعتماد على الجماهير ، ودورها في تحقيق النصر ، مهما كانت غطرسة العدو وجبروته .

ولم يقف (خزيمة) في لوحته عند هذه الحدود بل لجأ الى التراث الفني العربي التشكيلي يستخدم عناصر منه ليؤكد على اهمية ماخلفه لنا الفن العربي وخصوصا في مجال المنمنمات ، فأزياء النساء في اللوحة يذكرننا بما رسمه (الواسطي) في بعض أعماله الشهيرة، وهكذا لجأ خزيمة الى عناصر عربية ليحقق ربط اللوحة بالتراث العربي ، وبالتالي لا يكفي أن نرسم موضوعا من تراثنا ، بل لا بد من الاعتماد على عناصر منه لتقديم موضوع عربي، ولابد من تجديد هذه العناصرواخضاعها الى التحديث الذي يبدو هاما جدا ، لاننا نجد في تراثنا ما يساعدنا على التعبير عن كثير من الموضوعات .

وحين عاد من (باريس) بعد فترة من الدراسة هناك نحس بأن خزيمة قد ازداد الحاحا على هذه الناحية في اكثر اعماله فهو يزخرف يعطي الاطار للوحته ، وهو يوظف هذه العناصر توظيفا جديدا ، وهو يحيط عناصر لوحاته باطار محدد يساعد على ابراز موضوعاته ، التي اصبحت تركز على الحصان الذي اصبح رمزا للانسان ، الحصان العربي الذي نراه مهددا ، وقد ربط ، او جرحته السهام وطعنته ، لكنه يبقى قادرا على المقاومة وعلى التحدي ، وعلى الوقوف والاستمرار في الحياة رغم كل القوى المعادية التي تحيط به .

واخيرا ...

ويمكن ان نتساءل اخيرا في نهاية دراستنا لتجارب هذا الجيل من الفنانين ، ماهي أهم الميزات التي استخلصناها من تجاربهم ، وما فعلته الاحداث، التي اسهمت في تطوير الاساليب والمواضيع ، واعطت للحركة الفنية الكثير من الدروس التي تجعلنا نقول بأن هذا الجيل من الفنانين قد ارتبط بقضايا امته المصيرية ، السياسية والاجتماعية ، يريد التعبير عنها بصدق لكنه لا يريد أسلوبا تقليديا في التعبير ولا يريد المباشرة لهذا يلجأ للرموز البسيطة والمعقدة ، حتى يتمكن من تحقيق ما يريد .

وهو يبحث في تراثه المتنوع القديم والمعاصر ، وفي واقعه عما يساعده على التعبير ، ولا يريد السهولة التي تعطينا النماذج الجاهزة من المدارس والتيارات المعروفة ، بل يقتحم المصاعب ويبحث عن الشخصية الفنية المتميزة التي لاتجارى ، قد يجرد أحيانا ، ولكنه يبقى في حدود واقعه ، وقد يدمج المجرد بالواقعي ، والواقع بالرمز في تركيب ، وقد يلجأ للرموز وللصيغ الحديثة ، لكنه يسعى الى عمل متكامل له لغته الفنية، وخلفيته الثقافية والفكرية ، وله عناصره المتنوعة المصادر والتي دمجت بتأليف وربط لخلق العالم الخاص للفنان ، والشخصية الخاصة .



الحصان الذي اصبح له اكثر من رأس وأكثر من رجل ليدافع عن المرأة والطفل ... انها رموز التعبير عن الواقع الانساني .

انطباعات عن فن غويا

ماذا يمثل غويا بالنسبة لنا نحن الذين نعيش في القرن العشرين ، وما هي أهميته الفنية وكيف نستطيع اعطاءه حقه من التقدير الان .

لقد تحدث كثيرون عنه ، واختلفوا في أحاديثهم ، وتناقضت الاراء حوله وحول فنـه .

أهو فنان مغامر ، كما صورته لنا السينما الامريكية في أحد الافلام ، أم أنه فنان ملتزم سياسيا بكل معنى الكلمة في تلك المرحلة ، أهو مجرد رسام وجوه بـارع أم أنه رسام طبيعة صامتة ، أرسام جداري هو أم انه مصمم ديكور ، أرسام للوحات دينية أو رسـام مواضيع شعبية أو رسام بلاط .

أهو واقعي أم سيريالي أم تسجيلي أو انطباعي أم أنه تعبيري وواقعي في آن واحـد ؟ ...

ان من الامور المعروفة عنه أنه رسام بلاط ، يرسم ما يطلب منه أن يرسمه ، لكن وفي نفس الوقت ، وعلى نفس القدر من الاداء كان يرسم مايحلو له وهو قادر على التوفيق بين كلا التجربتين ، ويؤدي عمله الفني ، ووظيفته كأحسن ما يكـون الأداء ، ويعكس حياتـه أعماله ، ويتدفق على الورق حين تتاح له الفرصـة لرسم ما يرغب برسمه .

لهذا فالحديث عن غويا يبدو صعبا ، لانه يجمـع خصائص مختلفة ، ومتباينة ، بحيث لا نصدق على انها تجتمع في شخص واحـد ، وفق تصوراتنا للانسان المعاصـر ، ووفق تقسيماتنا التقليدية للفن . ولهـذا يمكننـا القول بأن قدراته المبدعة مختلفة الجوانب ، وتبرز في أي لحظة ، ودون أن توقع ، وبمختلف التقنيات التي تقتضيها المرحلة المعاصرة له ، لا يمكن وضعه ضمن اتجاه فني أو تيار دون تشويه لبعض ما قدمه ، ودون ابعاد لبعضه الاخر ، لذا يبدو كشخصية لا تجاري في امكاناتها المتباينة ، بحيث يصح القول بانه نسيج خاص لا نظير لـه .

وضعه النقاد ضمن التيار الرومانتيكي مـرة ، ووجدوا في أعماله ما يؤهلـه ليكون بينهم ، واتجـه آخرون الى اعتباره فنانا تعبيريا ، واستطاعوا الرجوع الى تجار ب تعبيرية خالصة عنده ، وقيل عنه بأنه بشر بالسيريالية وكان مصدرا للانطباعيين ، بل وجـد فيه الفنانون المعاصرون منهلا عظيما ، اخذوا عنه الكثير .

لهذا فهو فنان عملاق بكل معنى الكلمة لقدراته المتعددة ، ولما تحتويه من تجارب، ولهذا كان قادرا على استيعاب التجارب المعاصرة له ، والسابقة ، وقدم قيما جديدة مبتكرة ، أصبحت مصدرا يستوحي منا الآتون بعده .

ولهذا قيل عنه بانه فنان طليعي ، قدم فنه للآخرين، واستطاع فتح عيونهم على واقعهم ، ليبعدهم عن المظاهر التافهة فيه ، ولهذا فهو المبشر بالفن الحديث، وذلك لان هذا الفن قد بدأ عندما اتجه الفنان الى العالم الداخلي يصوره بدل المثل الاعلى الكلاسيكي ، كما تعمق هذا الفن حين تحرر الفنان من القيود الاكاديمية كلها ، سواء على مستوى المعالجة أو الاسلوب أو على مستوى اختيار المواضيع ، أو من حيث المضمون الذي اصبح على جانب كبير من الاهمية .

واجتمعت هذه الميزات جميعا في فنه . اذ بدأ تقليديا يحاكي رسامي البلاط ، ويسعى الى بعض الاضافات الشخصية البسيطة ، حتى وصل الى اعلى المراتب الفنية ، وفي نفس الوقت ، كان يسعى الى تجاوز الصيغة التقليدية للفن عن طريق طرح مواضيع متنوعة وبتقنيات مختلفة ، ووسائل متباينة ، وهكذا حقق اكتشاف الواقع الذي يعيش فيه وعبر عنه ، وادان سلبياته سواء في الحفر او في التصوير الزيتي، وقدم المفهوم المعاصر للفنان على انه يقدم رؤيا وشهادة على عصر تحمل موقفا من هذا العصر ، وتقدم لنا رؤية الفنان الشخصية أمام العالم ، اذ انه اكتشاف حقيقة الواقع وادانتها بصدق . ومحاولة التعبير عن هذا الموقف تمثل نوعا من عدم الانسجام مع الواقع ، تدفع الفنان الى الانزواء ، والابتعاد عن الاخرين الى عالمه الخاص ، ليكتشف وحدته ، وهكذا اصبح غويا شاهدا على عصره ، ومبشرا بالفن الحديث ويقدم (الحداثة) . واين تكمن هذه الحداثة ...

لقد قيل عنه بأنه اكتشف البشاعة ، في واقعه وجدها في أعماله ورفض تجميل الواقع ، وفي نفس الوقت ربط الفن بنظرة جديدة تعتبر البشاعة هي الحقيقة ، وتمثل « جمالا » من نوع جديد ، وفي هذا المجال كان صادقا كل الصدق .

لقد كان صادقا حين قال :

– « لقد تلقيت الفن عن رمبرانت وفلاسكيز... ولكن الواقع يأتي قبل كل شيء » .

وهذا الشيء الذي قاله ، مؤكد تماما ، اذا عرفنا كيف استطاع (غويا) أن يدمج بين هذين العملاقين في عمله ، ويقدمهما معا ، وفي نفس الوقت كان مخلصا للواقع الذي عاش فيه ، كل الاخلاص .

ونحن قادرون على رؤية هذه الامور كلها ، (فلاسكيز) رسام البلاط الاسباني ، الذي لا يجارى



غويا كما رسم نفسه ، ليعبر في هذه اللوحة عن عالمه الذاتي الذي يملك التصميم والارادة .

والذي طور الفن باتجاه خاص على ارتباط وثيق باسبانيا ، ولقد اعتبر (غويا) أن مهمته الاساسية أن يحقق كلا المهمتين ، (رمبرانت) في غوصه على الجوانب الذاتية في الانسان ، وقدرته على التعبير عن ذلك كل من خلال الوجوه الانسانية ، واعتباره ان الوجه سفير العالم الداخلي ، ووسيلة الوصول الى الذات الانسانية، و (الواقع) الذي اعطاه الموضوعات المتنوعة واغنى تجربته بأحداث جسدها بقلمه وريشته ، بحيث يندر ان ترى مرحلة من المراحل في تاريخ الفن جسدتها ريشة رسام كما ترى في هذه المرحلة التي عاشها (غويا) ، لقد استطاع أن يسير عصره كله ملوكه وشخصياته الهامة ، وحياة شعبه ، وجوانبه الدينية والاجتماعية والشعبية ، ومأساة الحرب ، وآلام



لقد اختار (غويا) مواضيع تصاميم السجاد من الحياة اليومية

الانسان وفقره ، ونزوات هذا الانسان مهما كانت بشعة ، ولهذا قيل بأنه أول من دمج مأساته بمأساة شعبه حين عبر عن آلامه، التي كانت تسببها له اصابته بالصمم ، وابتعاده عن الاخرين ، في نهاية حياته ودمجه لهذه المأساة الذاتية بمأساة الناس الذين كانوا يعيشون حوله ، فاندمجت المأساة الخاصة بالمشكلة العامة ، وصعد مشكلته ورأى لها الوجه الاجتماعي والانساني.

وهكذا اكتشف غويا حرية الفنان ، وقدرته على التعبير الفردي بعيدا عن الاكاديمية ، وطور هذه الحرية مع الزمن ، ومع تطور الاحداث التي كانت تجري ، حتى تفجرت بكل وضوح في مرحلته الاخيرة والشهيرة.

لقد حمل معه دفترا صغيرا ، يوم انطلق من قريته (فوندوتو) ، الى (سرقسطة) و (مدريد) ، وكان يسجل عليه أسماء الشخصيات الهامة ، التي كان عليه أن يتعرف عليها ، وأمضى الفترة الطويلة من حياته ، وهو يحاول أن يثبت جدارته ، حتى استطاع أن يصل الى أعلى المراتب الفنية ، وكان عمره (٥٣) عاما ، وكنا في بداية القرن التاسع عشر ، والعالم يعيش أحداثا هامة ، انعكست على بلاده ، واستطاع (غويا) أن يدرك المرحلة الجديدة ، ومن خلال اتساع تجربته وتعمقه في التعبير الفني الاصيل، وفهمه للواقع وتطوره قدم أعماله الهامة التي اعتبرت بداية حقيقية للفن الحديث .

ومنذ اللحظة الاولى التي رسم نفسه فيها عام (١٧٧٤) ، كشاب طموح يسعى الى تحقيق اعلى المراتب في الفن ، ويسعى الى التعرف على الجميع ،



الشتاء وما تعانيه عائلة فقيرة من برده ... تكشف واقعية مواضيع غويا .

ليأخذ مكانة لائقة وكانت تلك اللوحة تحمل صيغة من التعبير يكشف لنا وجود جوانب ذاتية في عمله الفني ، وحتى زواجه من (جوزيفا بايو) شقيقة الرسام المعروف (بايو) ، وهو يحاول اثبات جدارته الفنية ، فقدم عدة محاولات تمثل أولى مراحل مرحلته الفنية، والابعاد الاولى لهذه الرحلة ، لقد قدم فيها عددا كبيرا من الاعمال لعل أهمها ما رسمه من تصاميم للسجاد الجداري ، وبعض تجارب رسم فيها بعض الوجوه ، ولوحات دينية ، وان أهمها مجموعة التصاميم التي قدمها لتنسج في معمل أنشىء حديثا في مدريد، وتمثل (٨) مجموعات يتجاوز عددها / ٦٠ / ستون تصميما.

وكانت تلك التصاميم أول فرصة أثبتت فيها امكاناته الفنية حين عالج مواضيع اسبانية خالصة ، اذ كانت المواضيع المستخدمة في السجاد الجداري تعتمد على الجوانب الادبية والشعرية ورسوم الريف تحت تأثير الفن الفرنسي والايطالي ، فأصبحت اسبانية واثبتت هذه الموضوعات جدارتها وأهميتها والاقبال على طلبها، مما يدل على أن الناس كانوا يرغبون في التخلص من التأثيرات الخارجية في الفن التشكيلي ، وعلى وجه الخصوص التأثيرات الايطالية ، وكان يمثلها (تيبو) في تلك المرحلة ، ومن التأثيرات الكلاسيكية الجديدة التي كان يمثلها (منغز) وهو ألماني عاش في أسبانيا



العائلة المالكة التي قدم لنا فيها الملك وزوجته (المسيطرة) وابدع في رسم الاطفال الذين يمثلون البراءة مقارناً بالدهاء ...

في المرحلة التي كان فيها غويا في البداية .

لقد أصبحت الموضوعات على ارتباط وثيق بالحياة اليومية ، وجمعت بين الصيغة الفنية التشكيلية المتطورة ، وبين التصميم الذي يصلح ليكون عملا جداريا من السجاد المنسوج وهكذا طور غويا مفهوم تصاميم السجاد وجعله مقبولا وعلى المستوى الفني المطلوب .

ولقد تمت هذه التغييرات بشكل بطيء ، وحسب الظروف المختلفة حتى توصلنا الى مفهوم جديد يملك مقومات اللوحة الفنية ، ويسهم في تعميم العمل الفني وادخاله الى جميع البيوت .

كانت البداية تقليدية وواقعية كما نرى في لوحة الصيد التي صممها عام (١٧٧٥) ، واذا ما قارناها بلوحة أخرى عام (١٧٧٧) نستطيع أن نكتشف كيف انتقل غويا من موضوع تقليدي الى موضوع اسباني شعبي ، وكيف أصبحت اللوحة واقعية من حيث الصياغة والمضمون ونحس باعتماده على الحركة التي تمثل جانبا هاما من الجوانب التي اعتمد عليها في تجاربه ، فالواقع الحيوي المشترك هو مصدر الفن الاول ، وتنظيم حركة الاشخاص ، وربط هذه الحركة بتكوين عضوي ، يساعد على ابراز المضمون ، وفي نفس الوقت نرى الخلفيات التي تجعل العمل أكثر استقرارا ،



المايا العارية .. كأنها لم ترسم من الواقع .. أو كأنها قد شوهت عن قصد



الصيغة الرابعة التي رسم فيها المايا للابسة وخصوصاً في الثوب الابيض

ان التكوين حركي ، والتفاصيل أكثر قدرة على الايحاء، وتخفف من كثرة الخطوط الافقية شجرة وراءها غيمة في الافق البعيد ، ان الصيغة تقليدية ، لكن الموضوع ومعالجة الحركة والخلفية حيث يجلس شخصان يتحدثان . والنور الطبيعي الخارجي وانعكاساته على الاشخاص قد ساعدت جميعها على تحقيق المضمون الاساسي للعمل الفني ، الا وهو سجادة تعلق على جدار بيت من البيوت في ذلك العصر ، وتملك كل ميزات اللوحة الفنية والقيم الفنية الاساسية التي تجعلها مقبولـه .

ويلجا في تصميم آخر لسجادة أسماها (نزهة) الى نفس المفاهيم التي تحدثنا عنها ، فالتكوين هرمي متحرك وحيوي ، وأوضاع أشخاص مسرحية ، وتحس بالارتياح لقدرته على ربط الموضوع المعالج بالحياة اليومية ، وتقديمه ضمن حركة لها دورها الكامل ، ونرى الغيوم والبيت والشجرة وأشخاص قد رسموا بشفافية ليعطي العمل شاعرية وليسهم ذلك في تحقيق هدف العمـل .

ان تفاصيل اللوحة تعطينا فكرة عن مدى العناية التي بذلت لجعل العمل متماسكا ، وكلا متوازنا ، رغم صعوبة ضبط حركة وتوازن الشخصين الذين يقفان في أعلى الهرم في وضع غير مستقر .



الثالث من أيار ... الانسان الذي يعدم وهو مضيء بلون ابيض دلالة على أنه محور اللوحة ... وهو الشهيد - المخلص ...

ونرى قدرته على اعطاء النور والظل ، ضمن الفراغ الخارجي ، وعملية الفصل بين المساحات المعتمة والمضيئة ، وعملية اختياره للمساحات الضوئية المتوسطة بكل دقة ، وتدرجات المعتم والمضيء ، مما يدل بداية تأثير الحفر في التصوير الزيتي ليقدم صيغة من التلوين لم يعرفها الفن الاوربي بشكل دقيق وفني الا في نهاية القرن التاسع عشر حين شاهد الفنانون تجارب الحفر الياباني وقلدوها في طريقة التصوير .

ويبدو قادرا على اعطاء أشياء أخرى خاصة، نراها في شخصين رسمهما في خلفية اللوحة بشفافيات لونية، ويمثل لنا حكاية بين الواقع والخيال ، ليست بارزة المعالم كثيرا ، بل هي أقرب ما تكون الى ديكور يساعد على ابراز الحركة المسرحية ، ويعطي العمل أبعادا جديدة ، وجذوره المرتبطة بالمنطقة .

وفي تصميم آخر من المجموعة الرابعة ، نحس بمدى اقتراب الفنان من اللوحات الكلاسيكية ، فالطبيعة قد تحولت الى عمل درامي مسرحي، رغم وجود الاشخاص واللعبة التي تجري في الساحة ، وبروز أحد هؤلاء الاشخاص في وسط اللوحة يجلس بحركة مسرحية . ونحس بوجود توزيع الكتل ونرى خطوط الاضاءة ، ويبدو المفهوم الكلاسيكي في الطبيعة واضحا ، يضاف اليه الموضوع الشعبي ، والطبيعة الاسبانية ، وشمس

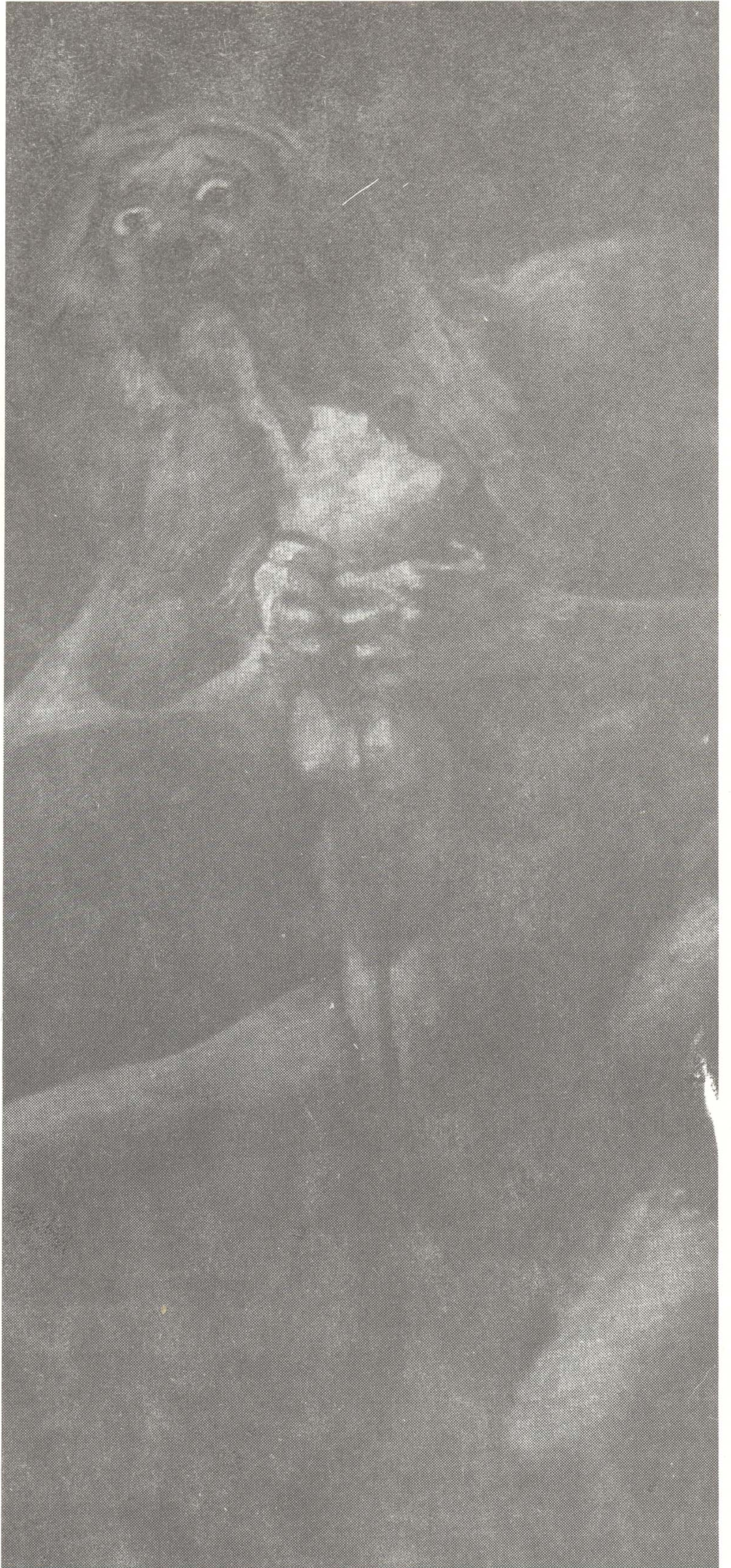


الثاني من أيار: تبرز براعة غويا في اللوحة، التي تجعله سابقاً للرومانتيكيين، معبراً عن الموضوع بحرية في التعبير وبحركة، واهتمام باللون.

جانبية تساعد على توضيح الظل والنور، وتعطي توزيع المساحات دقة، وتوضح البعيد والقريب، وتبرز كتلة الاجساد باشكالها الممتلئة الراسخة .

وان تفاصيل اللوحة تساعدنا على فهم ما قدمه (غويا)، من جعل الكلاسيكية وفن الباروك، يرتبطان بمواضيع شعبية، وباعمال قابلة للدخول الى كل بيت، لذا لم تعد تقتصر الكلاسيكية على رسم المواضيع الدينية او الاساطير اليونانية، بل شملت مواضيع الحياة اليومية . وبلغة واقعية الى ابعد الحدود مع بعض الصيغ التصويرية المجددة و (الحديثة) ومع ارتباط بالواقع اليومي كشيء يؤكد ما قاله غويا عن اهمية الواقع في فنه ولا تقتصر تجارب (غويا) على الاستفادة من الواقع المحيط به، بل استفاد من (فلاسكيز)، ولقد كانت عملية نسخ (١٦) قطعة حفر عن (فلاسكيز) بداية لعلاقة صميمية مع الفنان الكبير، ونحن نشاهد وجوه اطفال في تصميم لسجادة جدارية ونحس بمدى تاثير (غويا) به . ولا ننسى ماسبق للفنان الالماني (منغز) أن قاله من ان (فلاسكيز) يمثل أكبر تحد له لانه سعى الى ايجاد فن اسباني خاص له اسلوبه ومقوماته المنفصلة عن الفنون الاخرى، والذي طوره الفن الاسباني بعد ذلك فأصبح هذا الفن يملك المقومات الخاصة التي ساعدتها الروح القومية، اذ سعى كل بلد الى تكوين شخصية خاصة لها مميزاتها التي تتجلى في كل وسائل التعبير المتاحة .

لهذا فالصيغة الواقعية التي تربط الفن بتراجيدية الحياة اليومية، والتي تمثلها حياة الانسان امام الموت،



الوحش الذي يأكل ابناءه ... صيغة رمزية للتعبير عن الواقع الذي عاشه ...

وموقفه اما صراع البقاء ، والوجود المستقل ، وعنف التعبير والتي تتجلى في مصارعة الثيران ، والوان البيئة، وضربات الرجل على الارض، والآهات المتتالية في الغناء، والتي نراها اليوم بكل وضوح في اسبانيا .

ان تلك الموضوعات التي ارتبطت بالواقع ، وبالحياة اليومية جعلت من موضوع (مصارعة الثيران) ، وحياتهم مصدرا استوحى منه (غويا) أعمالا كثيرة ، عكس فيها كل محاولته لا يجاد فن حيوي على ارتباط بالواقع ، وعن طريق الحركة ، وايجاد تضاد بين صلابة البيوت وحيوية الاشخاص ، والخلفيات الشفافة المتضادة مع وضوح المقدمات التي جعلت اعماله لاتقدم الواقع وتستقي منه فقط بل تقدم تراجيدية هذاالواقع التي اصبحت مع الزمن اكثر بروزا ووضوحا كما تجلت في أعماله الكثيرة عن السجاد الجداري كل الميزات الاساسية لفنه وذلك لان (غويا) لم يكن في البداية يملك كل الحرية ليقول ما يريد بوضوح بل كان يترك لنفسه العنان في بعض رسوم الحفر ، وفي بعض تفاصيل اللوحات ليس الا ، وتثبت لوحته التي رسمها للمسيح، ما سبق لنا ان ذهبنااليه من رغبة للارتباط في الواقع ، نراها في قطعة الخشب التي جعلت السيد المسيح يبدو على صلة بالارض ، فلا نراه معلقا في الهواء ، وان هذه الصيغة قدمها (فلاسكيز) قبله في عملين شهيرين له في متحف البرادو الآن ، مما يساعد على تصور مقدار مايكن له غويا من تقديره ، ومن رغبة في تطوير الافكار التي طرحها فلاسكيز باتجاه خاص على صلة عميقة الجذور بواقع الحياة في اسبانيا في تلك المرحلة .

وفي هذه المرحلة ، حقق (غويا) شيئا هاما فيمجال تطوير فن رسم الوجوه ، ونراه بمختلف اشكاله ، الكونت دوفلوريدا بلانكا وغويا وشخص ثالث ، ونحس بأن الموضوع تقليدي لاول وهلة ، ونرى الاضاءة الجانبية ، لكن الشيء الهام هو الانتقال الى التفاصيل التي تعطينا فكرة عن اسلوب (غويا) في تلك المرحلة

وجه الكونت في البداية ومايعطيه من ايحاءبالصيغة التقليدية لرسوم الوجوه .

ووجه (غويا) الذي رسمنفسه بطريقة (السيلويت) وساعدته هذه الطريقة على اعطاء مساحات صريحة واضاءة على الوجه ، والخلفية ، وتدرجات للضوء ، كأن مبعث الضوء من داخل الوجه ، او اقترب من ان يكون كذلك ، وهو يعمق هذه المحاولة تدريجيا ، ليعطيها ابعادها كاملة ، حتى تمثل صيغة من التصوير الزيتي على صلة وثيقة بالحفر . وان من الواضح ان (غويا) يعطي حرية لنفسه في تفاصيل لوحاته حين يجد الفرصة مناسبة لذلك ، وان الانطباع الرئيسي الذي نخرج به من اللوحة الكاملة ، قد يكون تقليديا ، لكن التفاصيل فنية دوما .



لوحة اخرى يمثل فيها غويا بعض المشاهد التي عاصرها ، وقدم لنا فيها الجوانب المظلمة في الحياة .. كما قدم الجوانب المشرقة ليعكس الحياة بكل وجوهها

ان وجه المهندس المعماري (زاباتيني) الذي يقدمه لنا ، يساعد على توضيح الصيغة الجديدة والعميقة التي بدا غويا يوليها اهتمامه ، والتي تجلت في بدايتها هنا ، واخذت اعماقها فيما بعد في لوحات وجوهه ووجوه اشخاص آخرين ، والتي بدات تتخلى عن التفاصيل لتدخل للاعماق لتسبرها ، بدات تتخلى عن صلة (غويا) برمبرانت ، واعتباره معلما في مجال الوجوه وفي مجال الحفر ايضا .

لقد رسم الوجوه العديدة للشخصيات الهامة في عصره ، وحين نرى بعضها نحس بان رحلة غويا معها متعددة الجوانب ، لكنها تقدم لنا نفس الاهداف ، التي شرحناها ، من حيث المجموع التقليدي للعمل ، والتدقيق على الوجوه لسبر الاغوار .

وحتى اعماله التي تناولت مواضيع دينية في تلك المرحلة ، كانت تعكس لنا شكلا مألوفا من الفن ، وهي قادرة على اعطاء نفس الميزات الاساسية لتجربته الاولى والتي تؤكد على ان الفن عنده صيغة جديدة من العلاقة بين الفنان والواقع ، اذ يستقي الفنان مواضيعه من الواقع ، وما يتطلبه هذا الواقع من مستلزمات لكنه يستطيع الوصول الى مايريد بعد ذلك ، وعن طريق علاقة جدلية مع هذا الواقع ، اذ كلما تمكن الفنان من اكتساب الثقة والاهمية كلما اصبح أكثر قدرة على التحرر من التقاليد الفنية ، ومن المواضيع المألوفة ، وبالتالي انعكست ارادته في عمله على شكل افضل ، وازدادت حريته في التعبير الفني . لهذا لم يكن الفنان في هذه المرحلة ياخذ حريته الا حين يرسم نفسه ولهذا



تفصيل من لوحة (سبت الساحرات) وفيها تبرز قدرة التعبير عن البشاعة وعما يختفي داخل الانسان من قوة وبشاعة وما تحفل به الحياة من مظالم

تكتسب لوحات الفنان لنفسه على أهمية كبيرة ،لانها تقدم لنا الفنان بدون قيود يفرضها المجتمع .

لكنه كان قادرا على ان يعطي بعض أمور بسيطة في لوحته ، لكنها عميقة ، فالعمل التقليدي في طيات الثوب وطريقة توزيع الضوء ، وفي الحركة المسرحية ، لكن الوصول الى الوجه والتعمق في التعبير يعطينا فكرة عن دقة التعبير في التفاصيل الهامة بالنسبة للفنان .

ولا أريد ان اعود لاكرر ماسبق أن قلته هنا عن اعماله ، لكني اود ان أؤكد على حركات الايدي ، ووضعية الاشخاص ، والتكوين الحركي والهرمي ، يضاف اليها الموضوع المحلي ، والشفافيات اللونية ، وتفاصيل الوجوه ، ان لوحة (قطاف العنب) التي رسمها غويا ضمن تصاميم السجاد الجداري ،لتساعد على توضيح ماسبق أن ذهبنا اليه .

لكن ابدع ماقدمه في تلك المرحلة عملا فنيا مثل فيه الشتاء مابين عامي (١٧٨٦ – ١٧٨٧) ، واستفاد من موضوع الشتاء لتقديم ما يريد ، فيقدم لنا صيغة ... انسانية لابعد الحدود ، نراها في تفاصيل الوجوه المرسومة التي لم تعد تقليدية على الاطلاق ، ولقد رسم الربيع على نحو يختلف عن الشتاء ، لانه وجد في الشتاء مجالا حيويا ليصور لنا بؤس الانسان حين يكون في العراء ، يواجه قسوة الطبيعة ، وكأني به وقد أخذ حريته في التعبير كاملة حين اعطى الالوان المتقاربة والوجوه الملتفة ، والمعاني العميقة الكامنة في التفاصيل .

ومع تطور الزمن ، وتمدد النماذج ، توصل الى الصيغ الاكثر تعبيرا ، والاكثر غوصا على الاعماق ، والتي تقدم لنا اللوحة الكاملة ضمن التعبير الذي نراه في الوجه وهكذا رسم شقيق زوجته ، والملك شارل الثالث . واغنى هذا التعبير في الوجوه ، وامتد ليشمل لوحاته الدينية بحيث نجد مجموع اعماله في هذه المرحلة تعكس بوضوح ذلك .

ولكن الابداع الحقيقي الذي يمثل (غويا) على سجيته ، نراه في لوحته لنفسه ، كان في الاربعين من عمره ، وفي السنوات الاخيرة من القرن الثامن عشر ، وقد بدأت تجربته الفنية تحرز نجاحا على المستوى مرحلة التحول في حياته التي ابدع فيها هذا الوجه .

ولو قارناه بلوحة (لماريا لويزا) ، نستطيع ان نستنتج ببساطة ماسبق لنا ان اكدنا ه.

وان أزمة (غويا) الحقيقية كانت في تعميق هذا النمط من رسم الوجوه ، والانتقال من التمرد في التفاصيل الى التمرد في الاعمال كلها ، وهو الحل الذي قدمه في مرحلته الثانية ، وهي المرحلة التي تبدأ مع بداية القرن التاسع عشر .

ومن ذلك كله نستنتج عدة أمور هامة لعل اكثرها الحاحا هو أن غويا في هذه المرحلة التي امتدت حتى



وجه آخر من اللوحات السوداء فيها الصراع حتى الموت بين شخصين... ليعكس لنا العنف الذي كان سائداً

نهاية القرن التاسع عشر كان يحاول شتى المحاولات ليجد نفسه ويقدم مختلف الموضوعات ويعالجها بشتى الاساليب ليكتسب حرية أحيانا ويقدم تجارب متباينة، ولكنه لم يكن قد وصل الى امتلاكه حرية التعبير والمكانة التي تؤهله لينطلق فنيا ، انها رحلة طويلة وشاقة فنراها في مجموع الاعمال ونحس بأن كل عمل من الاعمال له نفس الخصائص ونفس الميزات الاخرى ، التي تحدثنا عنها .

تارة يرسم عائلات ويحاول ان يقدم لنا بعض الصيغ التقليدية التي برع فيها فلاسكيز قبله ، وهنا نود ان نتوقف قليلا على وجوه الاطفال ، نحن امام تجربة هامة من تجاربه في التصوير ، اذ يقدم لنا مايمكن اعتباره صيغة بدائية للتعبير عن الطفولة ، ليكسبها المحبة ، ويعكس ذاتها البسيطة ونحس بأن هذه الوجوه التي سار فيها على نسق فيلاسكيز قد اكتسبت معاني جديدة حين عكس الوجه اعماق الطفل براءته .

ولاشيء يضاف الى ماسبق لنا ان تحدثنا عنه من تجارب ، حين نستعرض بعض اعماله الاخرى في تلك المرحلة ، والتي تمثل تصاميم السجاد الجداري وتفاصيلها ، والتي يمكن ان تقودنا الى نفس الافكار وتحقق نفس الاهداف ويمكن ان ينطبق هذا الكلام على لوحات الوجوه واللوحات الدينية حتى نصل الى لوحات (المايا العارية) ، التي يمكن ان نتوقف عندها وعند (المايا اللابسة) نتحدث عن هذا الموضوع الذي شغل كثيرون من الناس . ولماذا ؟

هل لان (غويا) كان على علاقة بها ، كما كان يحلو لخيال بعض القصاصين والكتاب ان يتحدثوا عن الحياة الشخصية للفنان ، ام ان الموضوع الهام هو ان (غويا) قدم لنا ولاول مرة في تاريخ الفن الاسباني شيئا لم يسبقه احد اليه ، وهو رسم امرأة عارية حقيقية في لوحة وهذا يعني ان (غويا) قد تقدم خطوة على فلاسكيز نفسه الذي رسم (فينوس) عارية ، فكانت تلك بداية لانجد لها نظيرا الا حين اضاف (غويا) المايا العارية .

وان الحديث الاخر عن الموضوع يبدو لي على انه شخصي ولا مجال للتعمق فيه وذلك لان (غويا) قد حقق ثورة حين رسم المرأة العارية في تلك المرحلة .

وقد يكون مضطرا لرسمها مرة أخرى حتى يخفي انه رسمها عارية ، او قد تكون هناك احتمالات أخرى لكن الشيء المؤكد هو هذا البحث الجديد في تقديم المرأة بدون تزويق وبواقعية ، وبدون نسب جمالية تقليدية وان ذلك كان كافيا لتكون اللوحة ثورة سبقت (مانيه) بسنوات عديدة ، بل سبقت كثيرين ممن حاولوا رسم الواقع كما هو .

وان بعض التجارب التي رسمها في هذه الفترة تؤكد لنا ان هذه المرحلة قد تضمنت تجارب عديدة متنوعة ، حاول فيها (غويا) ان يقدم مبالغة في كل مارسمه ، وبالتالي بداية التحول نحو الصيغة الاكثر تعبيرية ، والاكثر ارتباطا بعالمه الذاتي القلق الذي كان نتيجة لمرضه العميق الذي جعله يفقد السمع ويصبح قاب قوسين او ادنى من الموت ، ولهذا الامر علاقة بظروف الواقع المأساوي الذي كان يعيشه في مرحلة بدأ الشك يعتريه فيها من كل مابناه في حياته وما علق عليه من الامال وان لوحة (القاء القبض على السيد المسيح) لتقدم دليلا حيا على مدى محاولته التعبير عن أزمته الخاصة عن طريق اللوحة الفنية التي اختار لها موضوعا دينيا او عكس من خلاله الفكرة التي كانت تدور برأسه حول « مأساة الانسان حين يقبض عليه » وتمثل شكلا من الخوف كان كامنا في نفسه ، الخوف من المجهول ومن الظروف التي كان يعيش .

وان الوجوه التي أحطت بالسيد المسيح والاضاءة التي وضعها في الوسط ، ومختلف التعابير التي بالغ فيها توصلنا الى (الفن الرومانتيكي) الذي يعتمد الخيال والمبالغة فيه ، وان ثلاثة وجوه تحيط بالسيد المسيح تكشف ذلك التوزع الضوئي ، وتلح على المأساة التي تترجم مشكلة يعيشها الفنان او قدلا تقصها فأعطى كل جهده ليكون الوجه معبرا تماما ، ويلجأ الى استخدام (السيلويت) ، والضوء الموزع حول الوجه ليساعده ذلك على تحديد الضوء العام ويؤكد على المساحات ، وان اللوحة تقليدية في موضوعها ، ولكن (غويا) جعل منها عملا خاصا له جذوره الانسانية ويرتبط بالظروف التي يعيشها .

ومن ذلك كله نستنتج ان (غويا) بدأ يلجأ الى المبالغة منذ تلك المرحلة ، وبدات الشكوك تراوده ، وبدأ يحس بالمشكلات الي كانت داخل نفسه وقد تصاعدت واصبحت قلقاموحيا وجد لها متنفسامن خلال الموضوع الديني ومن خلال شتى الموضوعات الاخرى .

وحتى موضوع العائلة المالكة التي رسمها بعد ذلك ، وتعتبر من اهم تجاربه ، نحن هنا امام تجربة جديدة لرسم عائلة قدم فيها (غويا) شكلا واقعيا من التعبير الفني ، ومن الاضاءة الخارجية ، واعطى كل شكل انساني ما يعتمل في اعماقه ، بدقة كاملة ، وجه الملك شارل الرابع ، وجه الملكة ، لكن ابدع ما قدمه في اللوحة وجوه الاطفال ، التي تعكس عالما خاصا من البراءة الكاملة ، وهذا يعكس لنا شيئا هاما ما زال واضحا حتى الان ، وهو ان غويا كان قادرا على تقديم اكثر من عالم واحد في آن واحد ، تستأثره الوجوه فيغوص لاعماقها ويكتشف شيئا فيها يقدمه لنا ولا يقف عند حدود التسجيل الخارجي ، وهذا هو الذي يمثل بوضوح بداية الفن الحديث ، ان عالم الانسان غني وهو يحتاج لمن يسبره ، وهذا العالم الفني مزيج

من الاشكال الانسانية المختلفة التي تقدم لنا الانفعالات، وشتى الانطباعات ، ومن هنا فان قدرتنا على قراءة اللوحة ترتبط الى حد كبير بمقدرتنا على استكناه هذه الحقيقة ، وتقديمها عارية كما هي ٠

لكن هذه التجارب التي ارتبطت بالوجوه لم تكن تمثل كل شيء عند (غويا) وذلك لان بداية الغوص الى الاعماق لاستكشاف الناس سوف تقوده الى الحقيقة مهما كانت قاسية ، ونحن هنا نرى (غويا) وقد بدأ يلجأ الى الخيال الجامح ليقدم لنا هذه الحقيقة ،وبالتالي فهو يلجأ الى البشاعة بكل عنفها ، ليقدم لنا بعض الاعمال التي اصبحنا نحس بانه لا يرسمها عبثا بل اصبح قادرا على تضمين افكاره وآرائه من خلال هذه الاعمال ٠

وهنا لا بد لنا ان نشير الى ان بلاده قد وقعت تحت حكم نابوليون وبقيت مدة ست سنوات وهي تعاني الحرب والثورات ، ولقد جسد غويا تلك الاحداث في لوحات عديدة وقطع حفر مختلفة ، لكن الشيء الهام هو ان تلك الحرب وتلك المآسي التي تبعتها قد سجلها (غويا) ، وهي تعكس لنا بكل وضوح ، مدى ارتباط غويا بالاحداث وتعبيره عنها ومدى ما عكسته هذه الاعمال من ، تطور باتجاه يمكن ان نقول عنه بأنه يمثل قمة التجديد في الصيغة الفنية ، التي التقى فيها العالم الذاتي المقهور والذي يعيش الآلام ، بالعالم الخارجي الذي يعاني ايضا ، ولهذا فقد اتاحت له هذه اعمال ان يقدم لنا الصراع والتناقض والحركة بأجلى معانيها، قد تذكرنا هذه الأعمال بما قدمه (دولاكروا) ، وبما سبق لغويا ان قدمه في بعض تجاربه من الوجوه المأساوية، لكن الشيء الهام في هذه التجارب هو تحول النور الخارجي الذي عرفناه في اعماله الى نور داخلي ، فالحصان الابيض والشخص في المقدمة اصبحا مساحة ، وابداع في تقديم الدرجات الضوئية المتوسطة دون حاجة الى تسليط الضوء او تقديمه ، ولهذا فاللوحة بداية طبيعية للانطباعية مثلما هي بداية طبيعية للرومانتيكية وهي قبل كل شيء على صلة عميقة بالواقع ، انه المأساة التي تجسدها اللوحة التي تمثل الثاني من شهر أيار لاتعكس لنا مضمونا انسانيا واجتماعيا فقط بل ايضا محاولة واقعية لرصد حقيقة لها علاقة بنضال الشعب الاسباني وفي نفس الوقت على صلة وثيقة بتطور الفن الحديث ، وان التمعن في تفاصيل اللوحة يمكن ان يساعدنا على تصور مدى قدرة (غويا) على تقديم الواقع ورصده ، بصيغة فنية متميزة واصيلة ، وبالتالي طليعية ٠

ويمكن أن نقول عن لوحته الثالث من ايار بأنها محاولة اخرى لتقديم موضوع سياسي له اهمية ، والمعالجة هنا ارتبطت بالموضوع وعكست نفس الافكار لقد اصبح الانسان الذي يعدم ويرفع يديه مستقبلا



وجه معبر آخر ما رسمه لنا (غويا) ٠

الموت هو مصدر الضوء في اللوحة على شكل يجعلنا نرى في هذا العمل شيئا هاما في تجربة (غويا) كلها ، ان المستشهد هو مصدر النور في العمل الفني ، وكل اللوحة تتوزع الاضاءة فيها على نحو يبرز هذا الانسان ، ويعطيه القيمة ، فهو مصلوب ، ورافض ، ومستشهد بين ابناء شعبه الذين يقاومون القوى الاخرى التي تقف بوجههم .

وان التنقل بين التفاصيل تساعدنا على فهم تجربة (غويا) في هذا العمل ومدى قدرته على تقديم الموضوع بصيغة جديدة متطورة لها ارتباط عميق الجذور بالمضمون الانساني الذي تقدمه اللوحة .

ولم يبق بعد ذلك كله الا ان نتحدث عن اللوحات السوداء التي اوسمها على جدران بيته في الايام الاخيرة من حياته ، اذ اشترى (غويا) بيتا له في منطقة منعزلة ، ليست بعيدة عن (مدريد) واصبح يطلق على هذا البيت (بيت الرجل الاطرش) ، وفي هذا المنزل وعلى جدرانه رسم لوحاته السوداء التي تمثل مرحلة هامة من مراحل تجربته الفنية ويرى المشاهد تكوينات كبيرة، فعلى المدخل رسم فتاة جميلة (المايا) وهي تنحني على صخرة ، وامامها (جوديا) تحمل سيفا وبجانبها (ساتورن) عملاق يأكل الاجساد البشرية والى اليمين رجل مسن ملتحي ينحني بألم شديد ، وخلفه شخص مخيف يهمس في اذنه ، وفوق الباب تقف ساخرة شمطاء لها انف معقوف وابتسامة شيطانة تطبخ شيئا في اناء وحولها عدة اشخاص ، وبينهم شخص له رأس الموت .

لقد امتلأت جوانب البيت بطابقيه باللوحات ، هناك الاشخاص السكارى ، وسبت الساحرات ، والنسوة الضاحكات والمخلوقات الغريبة ، تلتفت حول شخص يقرأ ، وشخصان يقتتلان حتى الموت على نمط المبارزات الاسبانية الشهيرة في بلد غويا .

وهناك كلب ، يبرز ضمن مساحة فارغة .

ان (غويا) يدين كل شيء في لحظة من لحظات الصدق ، وطغيان العالم الداخلي ، وهذه الادانة رمزية تعكس لنا شيئا مما اختزنه في حياته ومن المآسي التي عاشها ، انه يدين الواقع بكل قسوة وبعنف شديد ، لقد قبض على اشخاص من الاساطير ومن الحياة ودمع الواقع بالحلم ، ووضعهم جميعا على الجدران ليراهم ويفرغ كل آلامه ، ومآسي حياته وحياة الاخرين .

ان اللوحات السوداء تمثل شكلا دراميا من التعبير يتجاوز كل وصف وكثيرون تحدثوا عن مرحلة عقلية غير طبيعية عاشها (غويا) في وحدته في هذا البيت ، وحاولوا ربط اعماله بنوع من عدم التوازن في ملكاته ، لكن الحقيقة التي تبرز هي ان (غويا) كان يقدم لنا شخصيات حقيقية كما تبدو لنا شخصيات ديستويفسكي أو شكسبير التي تعيش في عالم غريب ممتلىء بالمرض ، وان العالم الذي انفتح امامه هو جزء من الحقيقة ، كحقيقة الاعمال الاخرى ، فالعالم لا يحتوي الاشخاص الاسوياء ، ولايحتوي الفقراء والملوك والنساء ، ومصارعة الثيران ، بل يحتوي الانسان الذي يأكل أولاده وعلى البشاعة والشمطاوات وعلى الآلام والسحر والغرابة والشذوذ ، التي تمثل عالم الشيطان الذي يحتل قسطا كبيرا من اقسام هذا العالم الذي نعيشه ، وان عودته الى رسم لوحات طبيعية صامتة واشخاص ، ونساء في مراحله الاخيرة في (بوردو) ، تساعد على تصور كيف كان غويا يسعى الى تجسيد عصره كاملا بكل ما فيه ، وبدقة رسام تقليدي ، وبأسلوب فنان معاصر .

وكان قادرا على ان يكون احد عشر شخصا في آن واحد ، كل واحد منهم يمثل رساما مستقلا ، وشئنا ام أبينا كلهم يمثلون شخصا واحدا هو (غويا) .

لكن الشيء الهام كان فعلا المبشر بالفن الحديث لان سعة التجارب واختلافها قد فتحت الطرق امام شتى الوسائل التعبيرية ولهذا يصح ان نقول عنه بأنه من أغنى الفنانين تجاربا بحيث لا نرى تيارا حديثا لم ينهل مما قدمه ، وفي هذا يكمن سر عظمته .



تفصيل من لوحة جدارية تبرز قوة التعبير عن البشاعة عند (غويا)



وهنا تبرز القدرة على التعبير عن الجمال

حياة غويا

١٧٤٦ ـ ولد غويا في (٣٠) آذار ، في قرية فونديتو في مقاطعة سرقسطة الاندلسية .

١٧٤٩ ـ انتقلت عائلته الى مدينة سرقسطة .

١٧٦٥ ـ انتقل (غويا) الى (مدريد) .

١٧٦٩ ـ ذهب الى أيطاليا ليدرس على أيدي كبار الفنانين هناك .

١٧٧١ ـ عاد (غويا) من روما .

١٧٧٢ ـ ربح الجائزة الثانية على تصميم لتجميل كاتدرائية (بيلار) ، في سرقسطة .

١٧٧٥ ـ تزوج من (جوزيفا بايو) .

١٧٧٦ ـ بدأ يعمل في تصاميم سجاد جداري من أجل معمل السجاد الملكي في (سانتا بربارا) .

١٧٧٩ ـ انتخب كعضو في الاكاديمية الملكية (سان فرناندو) .

١٧٨٥ ـ عين نائبا لرئيس الاكاديمية .

١٧٨٦ ـ أصبح رسام البلاط رسميا .

١٨٠٠ ـ رسم لوحته الشهيرة عن العائلة المالكة . ورسم لوحتيه الشهيرتين عن (الماجا) .

١٨٠٨ ـ رسم لوحتيه الشهيرتين (الثاني من آيار) و (الثالث من آيار).

١٨١٠ ـ انهمك في حفر (فظائع الحرب).

١٨١٣ ـ حفر مجموعته الشهيرة عن (مصارعة الثيران) .

١٨١٩ ـ بدأ يعمل في رسومه السوداء في (بيت الرجل الاصم) .

١٨٢٤ ـ ترك اسبانيا الى بوردو في فرانسا .

١٨٢٧ ـ رسم لوحته الشهيرة (بائعة الحليب) .

١٨٢٨ ـ توفي غويا في (نيسان) في (بوردو) ودفن فيها .

١٩٠٠ ـ نقل رفاته الى مدريد .

بمناسبة مرور مائة عام على ولادة سترافنسكي

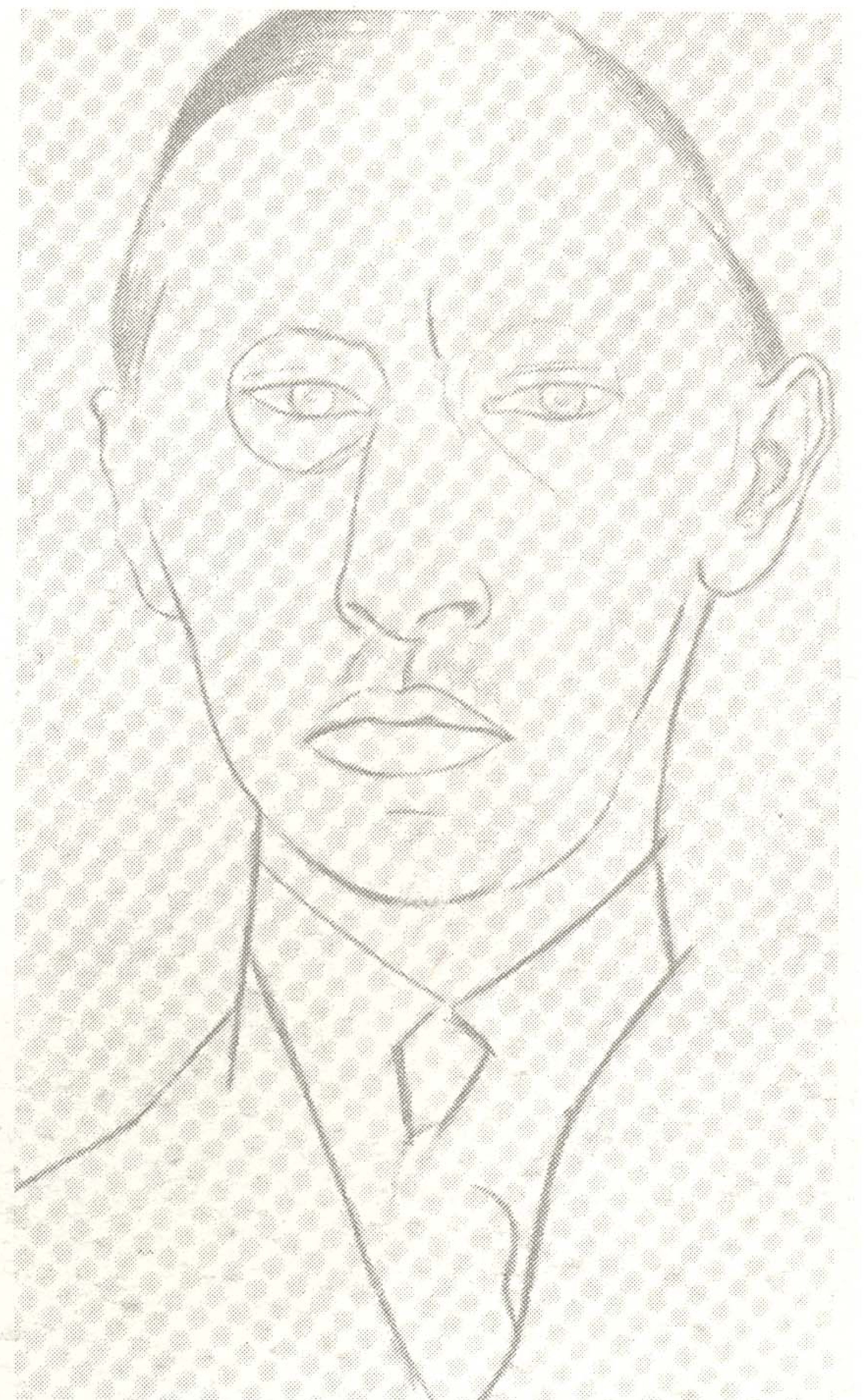
اللقاء الفني بين سترافنسكي وبيكاسو

بقلم : الدكتور سمير ضاهر

في عام ١٩٠٨ قدمت الى باريس فرقة الباليه الروسية بادارة دياجيليف ونجحت مهمتها الصعبة في نقل الاوبرا الروسية الى الخارج ، وهكذا تعرفت باريس على رائعة موسورغسكي أوبرا بوريس غودونوف ، وعلى المغني الروسي الشهير الباص فيدور شاليابين ، وفي عام ١٩٠٩ تحقق حلم دياجيليف الكبير الذي كان يرنو الى ان يدخل للجمالية المسرحية ثورة حقيقية انطلقت من المسرح لتتسع اكثر فأكثر ، وهذا الحلم كان في اتحاد حميمي للفنون المسرحية المرئية : فنون المكان (الملابس والديكورات) مع الفنون الزمنية والحركة (الموسيقى والكوريغرافيا أي فن تصميم رقصات الباليه) .

لقد كان للموسم الباريسي الاول الذي أحيته فرقة الباليه الروسية في مسرح الشاتليه انطباع خارق ، فباريس شاهدت للوهلة الاولى نجوم هذه الفرقة : الراقصات : بافلوفا ـ كارسافينا ـ وايدا روبنشتاين والراقص العبقري نجينسكي ، ومصمم الرقصات فوكين ، وسحر الباريسيون ليس فقط بنضارة وروعة المشاهد وبالرقة والسيادة التقنية لكل نجوم الفرقة ، وانما ايضا وخاصة بشعور الوحدة الفنية المنبعث من اراء هذه الفرقة التي كان يحيا مختلف عناصرها حياة واحدة متكاتفة رغم تنوعها الفريد ، وهكذا ما ان عاد دياجيليف الى سان بيترسبورغ حتى شرع في التحضير للموسى التالي الذي عليه أن يفوق الموسم الاول في تألقه وجدته .

وهكذا طمح دياجيليف وفرقته أن يبعثوا في باريس ما ورثته روسيا من فرنسا ونسيته هذه الاخيرة شيئا فشيئا أي فن الباليه الكلاسيكي ، الذي نقله الى روسيا مصمم الباليه الفرنسي الشهير ماريوس بيتيبا ، عندما تعاون مع الموسيقار الكبير تشايكوفسكي في باليهاته الشهيرة : الحسناء النائمة في الغابة (الجمال النائم) ، بحيرة التم (البجع) وكسارة البندق ، هذا اضافة الى تأثر كبير لتشايكوفسكي بباليهات الموسيقار الفرنسي ليوديليب : كوبيليا وسيلفيا ، كما طمح دياجيليف ان يفتتح امام الرقص الكلاسيكي دروب الفن الحديث ، هذه كانت أهتمامات دياجيليف الشاغلة والتي كانت أساسا لوضع برنامج الموسم الباريسي المقبل .



سترافيسكي كما رسمه (بيكاسو) بخطوط بسيطة معبرة تلك اللوحة التي حملها سترافينسكي معه يوماً



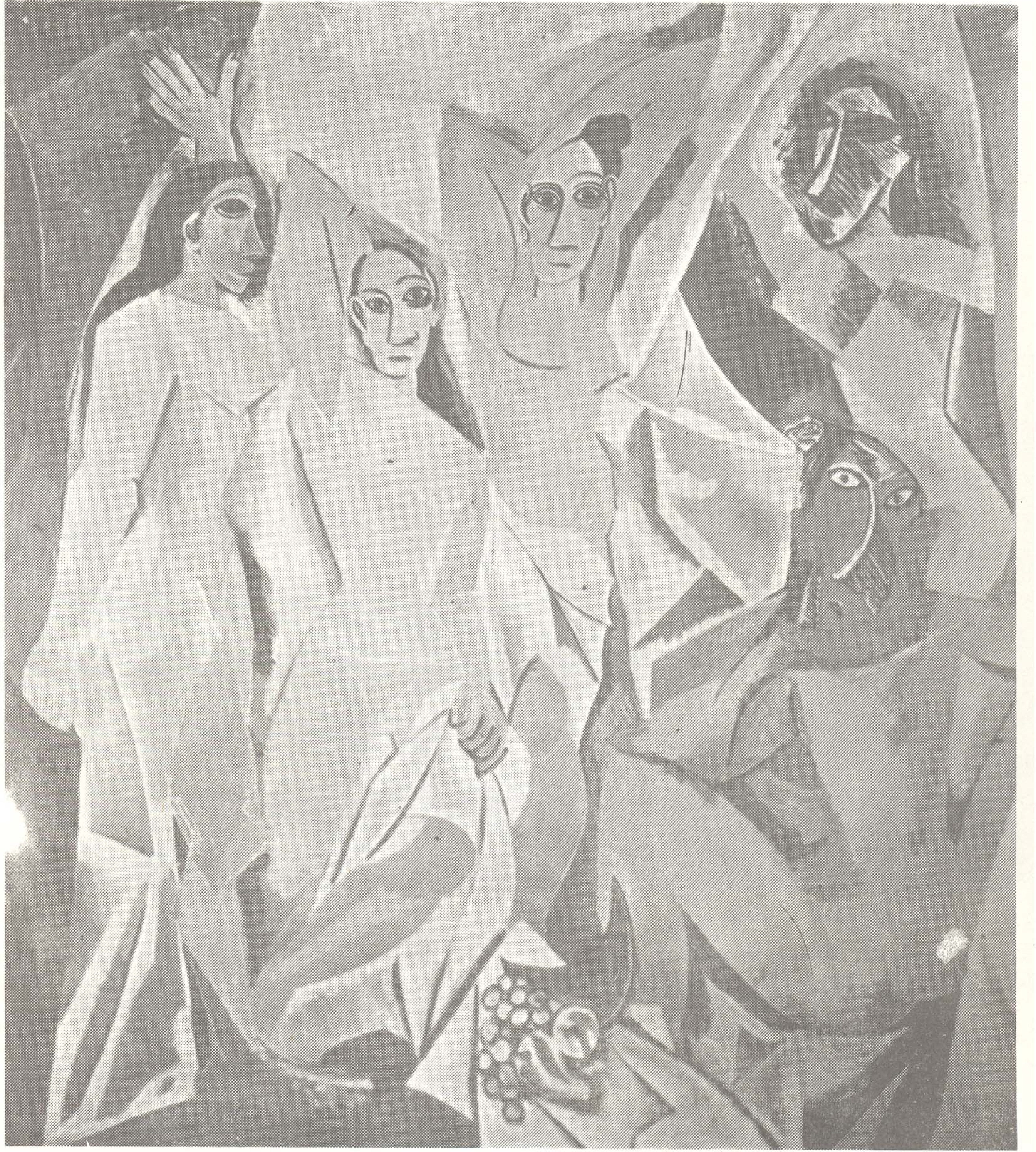
بيكاسو كما رسم نفسه ... ببساطة وقوة تعبير ... يلاحظ التشابه بين الشخصين

وهكذا تضمن البرنامج الجديد عملين كلاسيكيين : باليه جيزيل للموسيقار الفرنسي الفريد آدم وباليه تخيله ميشيل فوكين على مقطوعة روبير شومان الشهيرة كرنفال التي كانت أصلا للبيانو ، ثم وزعها من اجل هذه المناسبة بعض الموسيقيين الروس للاوركسترا ، وعلى راسهم نيقولا ويسكي كوريساكوف والكسندر غلازونوف ارينسكي .

خطط دياجيليف ومعاونوه لباليه تخيلي (فنتاستيك) بعنوان الطائر الناري ، وأوعز للموسيقار الروسي اناطول ليادوف بتأليف موسيقاه ، لكن تباطو هذا الاخير وتكاسله الشهير أحبطا هذه الفكرة ، عندئذ تذكر (دياجيليف) موسيقا روسيا شابا ومغمورا كان قد استمع الى عملين صغيرين له في احدى حفلات الموسيقا الحديثة التي كان يحييها قائد الاوركسترا الروسي الكسندر زيلوتي ، وهما مقطوعة العاب نارية ومقطوعة سكيرزو فنتاستيك لايغور سترافنسكي .

وهكذا عقدت كل الآمال على هذا الموسيقار الشاب، هذه القوة الروسية الفتية واجمع اعضاء فرقة البالية الروسية ومستشاروها على اختياره رغم كونه مازال مغمورا ومجهولا باستثناء أضيق الحلقات الفنية الروسية .

وعندما اجتمع دياجيليف ومستشاريه الفنيين : فوكين وباكست ونيجينسكي وغولوفين وكارسافينا باسترافنسكي ، ومنحوه ثقتهم ، استجمع هذا الاخير قواه ، وزادت ثقته بنفسه ، وانكب على العمل فورا في باليه (الطائر الناري) مقررا محاولة المغامرة رغم زعره الاول أمام الفترة الزمنية القصيرة المحددة لتأليفه وهكذا بفضل اشعاع شخصية سترافنسكي الشاب - ٢٧ عاما - فان (الطائر الناري) المنبثق من مخيلة (ميشيل فوكين) ، ومن عبقريته كمصمم رقصات اخذ يبسط أكثر فأكثر جناحيه اللذين حملاه عبر الشتاء الروسي الى الربيع الباريسي .

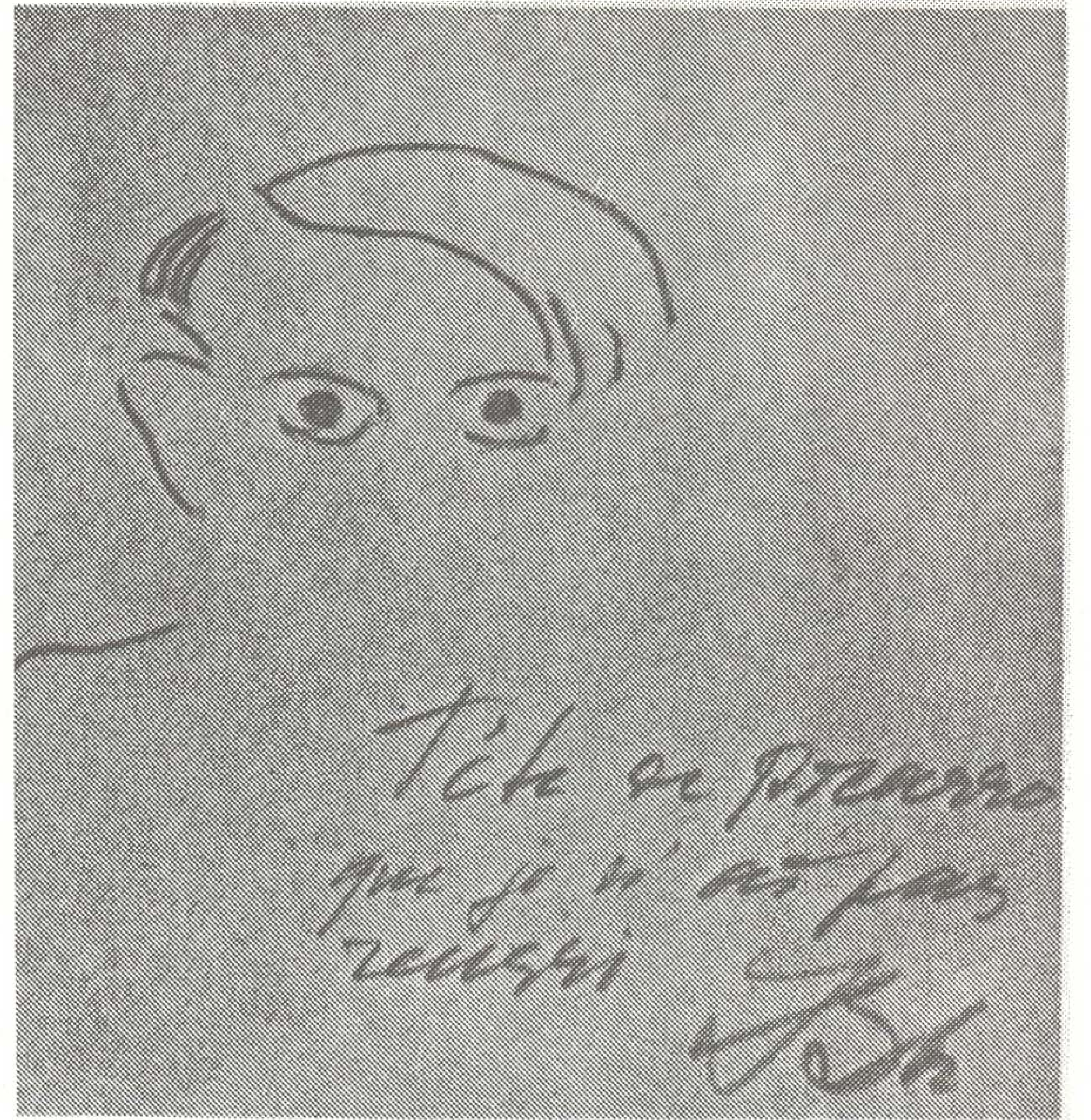


آنسات افينيون : أول لوحة حاول (بيكاسو) فيها تحطيم الشكل الخارجي وفيها بداية للفن الحديث

وهكذا فان ارباب الموسيقا الفرنسيين الذين صفقوا وهتفوا طويلا وبدون تحفظ لنجاح (الطائر الناري) استقبلوا في صفوفهم كواحد منهم الروسي (سترافنسكي) الذي كان شبه مغمور لدى وصوله الى باريس في عام (١٩١٠) مع الموسم الثاني لفرقة البالية الروسية ، وهكذا بين عشية وضحاها غدا (سترافنسكي) شهيرا واسمه على كل الالسن وصفحات الجرائد ، غداة احياء باليه الطائر الناري في مسرح الشاتليه الباريسي، في الخامس والعشرين من حزيران ١٩١٠ تحت قيادة المايسترو الفرنسي (غابرييل بييرنيه) واداء فرقة الباليه الروسية بادارة دياجيليف .

وفي باريس وفي خط مواز كانت تنمو شخصية قوية لفنان بدأ مسيرته نحو الشهرة انه الاسباني (بابلو بيكاسو) الذي هيمنت شخصيته على تاريخ تطور الفن الجمالي طوال ثلاثة ارباع قرن . ان بيكاسو في رفضه للعاطفية الرومانطية ــ كما يتضح من لوحاته في المرحلة الوردية التي لم تعد متأثرة برمزية الشاعر الفرنسي الكبير مالارميه (كما كان الامر في لوحات مرحلته الزرقاء بين عامي ١٩٠١ و ١٩٠٥) ، ولكنها كانت مع ذلك مشحونة بشيء من تعبير المشاعر التي رغم تحفظه الكلاسيكي فقد عاشها الرسام الكبير بكثافة في وجه بؤس وروعة حياة جماعات العاملين في السيرك والمسارح الجوالة .

ثم كانت المرحلة الزنجية التي سعى فيها [بيكاسو] الى نزع الموضوع من اللوحة والتي قفزت فوق التكعيبية لتقود الى الرسم التجريدي .



رأس بيكاسو كما رسمه سترافنسكي يوما .

بالطبع لا يمكن نفي الدور الرائد لسيزان الذي توفي في ذلك العام ١٩٠٦ والذي كان لا يرى في اللوحة سوى معادل تشكيلي للطبيعة ــ الحافز (موتيف) لدرجة انه كان اول من أعتق الرسم من التبعية للموديل اذ كان يدعو لبناء اللوحة انطلاقا من **الفكرة ــ الحافز ، (الموتيف) كبناء عالم تصويري من الاصعدة والخطوط سعيا نحو كينونة مستقلة وذات طبيعة موضوعية صرفة .**

وهكذا فان سيزان وبيكاسو لن يكونا بالنسبة لسترافنسكي موضع اعجاب فقط اذ من واقع توجيههما الفكري فانهما سيلتقيان مع فكر الموسيقار وسيثتانه في تطلعاته الطبيعية وسيحرضانه على ان يتخذ بخصوص وشائج العمل الفني مع العالم الخارجي هذا الموقف الموازي لموقفهما . والنقطة الاكثر بروزا في كل هذا هو ان المشاركة او وحدة الشعور الجمالي لن تتم في بادىء الامر الا بواسطة الاعمال ، اذ ان [سترافنسكي] الذي لم يتعرف شخصيا على سيزان لم يلتق شخصيا (ببيكاسو) حتى عام ١٩١٧ .

ان سترافنسكي ، باستخدامه آلة الاكورديون ، في باليه بتروشكا ، رفع من مكانتها لتصبح بفضل نكهتها الشعبية احد المواضيع الاساسية لبتروشكا وهذا ما حدا ببعض النقاد ان يعلق على هذا العمل بقوله ان (باليه بتروشكا) بأكمله يدخل ضمن اكورديون عملاق .

وكذلك الامر فيما يخص ادخال لعبة الخيول الخشبية ، والارغن الصغير المتنقل ، بعلاماته الموسيقية الناقصة في سوق المعرض الشعبي ، أحد اجزاء بتروشكا الهامة .

كل هذا يجعلنا لا ننذهل من القرابة التي تجمع بين افكار سترافنسكي وافكار بيكاسو ، ففي حالة كل من هذين الفنانين العملاقين ، يمكننا ان نكتشف هذه الآلية المزدوجة لتفكيك العناصر التي يقدمها العالم الخارجي (الطبيعة) بغية اعادة تركيبها المؤسلبة .

وهكذا نجد بالنسبة لكل منهما ان معطيات الادراك المشترك المرفوضة كمحرض للتمثل ، أو للتصوير وللتقليد ، ستصبح ذرائع لاشكال ولتطويرات ذات طبيعة موسيقية صرفة لدى سترافنسكي وتصويرية لدى بيكاسو .

وهكذا نرى التصوير والموسيقى ، يتابعان بطرق موازية تحقيق الاتجاهات الاساسية للجمالية المعاصرة: استقلال العمل الفني تجاه موضوعه .

ان الفضيحة التي قوبل بها عمل سترافنسكي الثوري الرائع طقوس الربيع (تكريس الربيع) عام ١٩١٣ لا تقل عن الفضيحة التي قوبلت بها لوحة بيكاسو الشهيرة انسات افينيون قبل ستة اعوام ، ولكن التعاون الفني بين العملاقين سترافنسكي وبيكاسو



سيزان أول من حقق استقلالية العمل الفني عن المشاهد .



كوكتو - بيكاسو - سترافينسكي - أولغا .

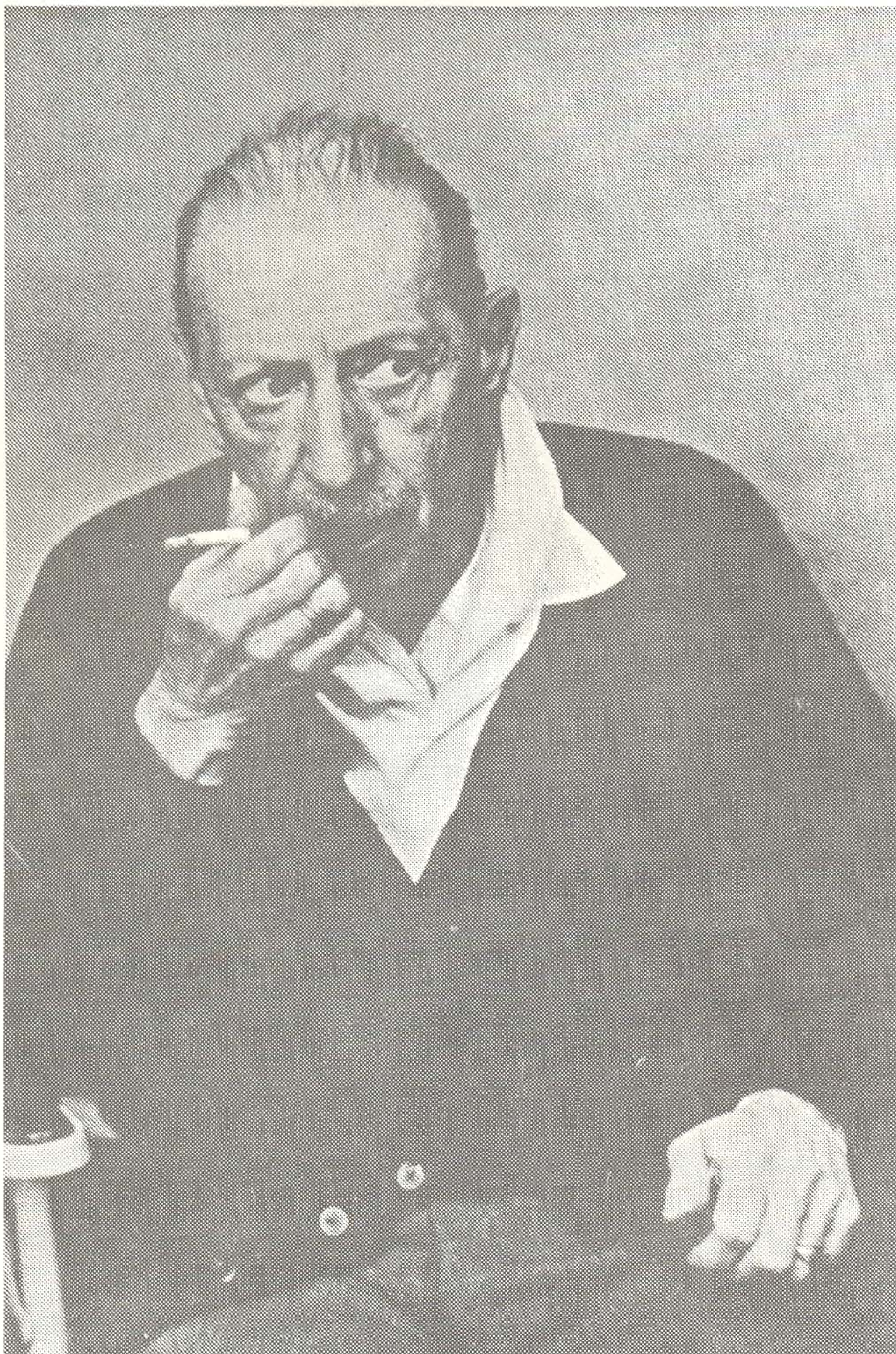
لن يتم حتى عام ١٩١٩ ، عندما تعاونا برغبة من دياجيليف في موسيقاوديكورات وملابس باليةبولشينيلا. من أجل عروض فرقة الباليه الروسية وهكذا اقتبس سترافنسكي هذه الموسيقى من مقطوعات مختلفة للموسيقار الايطالي القديم بأ غوليز ١٧١٠ – ١٧٣٦ مضفيا عليها اسلوبه الحديث واللاذع ، بينما صمم بيكاسو الملابس ورسم الديكورات وهكذا خرج بولشينيلا هذا المهرج الايطالي البائس من كوميديا (ديلارتي) ليكون الاخ الروحي لزميليه في المحنة بتروشكا الروسي .

ان عودة سترافنسكي الى الحان الموسيقار الايطالي الكلاسيكي بيرغوليز والباسها حلة جديدة سترافنسكية بايقاعاتهاوروحهاوتوزيعها الاوركسترالي اللاذع ، اقرب ما تكون من بعض عودات بيكاسو الى الرسم الكلاسيكي ، كما هو شأن عودة الرسام مانيه الى الرسامين القدامى للاستلهام من أعمالهم ، وخاصة في لوحته الشهيرة المسماة (الغداء على العشب) والمشبعة باستذكارات من لوحات الطليان الاقدمين : جيورجيوني ورافائيل ، أمالوحة مانيه الشهيرةالاخرى المسماة : (أولمبيا) فهي عبارة عن اعداد جديد لنسخ سابقة له عن فينوس أوربان ودانايه تيسيانو .

وبيكاسو نفسه هذا المهووس بالتجديد لن يتوانى عن الاستلهام من لوحات الاقدمين ، ولو ادى ذلك الى تحويلها بطريقة جذرية ، لذا يبدو ان لعبة التحويل الموسيقي للقديم بالنسبة لسترافنسكي موازية تماما للعبة الموديل التصويري القديم بالنسبة لبيكاسو . وهذا الامر ليس في حد ذاته أية غضاضة ، فموزارت العبقري الاول حاول طوال حياته ان ينسخ اعمال الاخرين ، وابدع اعمالا موزارتيه صرفة ولكنني هذا أمر مختلف اذ كان يستلهم من أعمال معاصريه وليس من أعمال الاقدمين بغية اغناء فنه .

وكما ان بيكاسو في احدى مراحل حياته الفنية اخذته الفانطازيا ان يجمع على اللوحة الواحدة مواد مختلفة ، وذات منشأ عادي : مقاطع من صحيفة ، اجزاء من قماش ، ورق للتغليف فان سترافنسكي قد جمع ايضا في اوبيرا ، الروسية الهزلية مافرا المستوحاة من أعمال بوشكين بعض عناصر الاوبيرا الهزلية من القرن السابق كصيغ المرافقة والفوكاليز (فن التصويت) وبعض الاشياء الاخرى الشائعة التي جمعها في قلب عمل هزلي . والواقع ان هذا الموقف وكثيرا من المواقف الاخرى تقربه من بيكاسو فالاثنان كانا ويحنان برغبة سرية ان يفاجئنا ، ان يذهلا وأن يحيرا ... ان يضعا نفسيهما ضد التيار كي يجيزا لنفسيهما فيما بعد ان يتصدر قيادة هذا التيار

كل هذا علاوة عن المرونة الروحية القصوى التي ميزت هذين العملاقين المتعطشين دوما الى ايجاد



سترافينسكي عام ١٩٥٤



سترافينسكي مع زوجته



سترافينسكي مع دياجيليف

قضية فنية تتطلب حلولا ، وهذا ما نعرفه عن بيكاسو الذي كان يعمل بنفس الوقت في عدة لوحات مختلفة موضوعا واسلوبا . والشيء ذاته معروف لدى سترافنسكي لدرجة ان هذا العمل او تلك المجموعة من الاعمال تبدو للوهلة الاولى مناهضة للمجموعة الاخرى من الاعمال ، بينما هي في الحقيقة تتكامل فيما بينها وهذا ما يبدو في اعماله من فترته الروسية وفترته الكلاسيكية الحديثة وفترته الباروكية واخيرا فترته الدوديكافونية .

ويمكن القول ان سترافنسكي لم يقترب من بيكاسو وسيزان بقدر ما اقترب منهما في عمله الغنائي الروسي الراقص العرس (الزفاف) ، وقد كان هذا العمل بمثابة المترجم الموسيقي لدرس سيزان وبيكاسو فهو ينفصل من كل ذبذبة تمثيلية ليحقق بفضيلة الاشكال الموسيقية وحدها ، التحول المرغوب وتجلي الواقع ، ومن هذا القبيل مقطوعة (العرس) المبنية على باقة من اغاني حفلات الزفاف الفلاحية الروسية التي تصل الى أعلى ذرى الموسيقى الصرفة .

اللقاء الاول بين سترافنسكي وبيكاسو :

تم هذا اللقاء في روما عام ١٩١٧ خلال احدى الحفلات التي احياها سيرج دياجيليف هناك على شرف اصدقائه الفنانين ، واعضاء فرقة الباليه الروسية وقد ضمت هذه الحفلة ايضا كلا من قائد الاوركسترا السويسري الشهير (ارنيست انسيرميه) صديق سترافنسكي ، والذي هجر التدريس الجامعي ليكرس نفسه لقيادة الاوركسترا ، وخاصة اعمال الموسيقيين الطليعيين أمثال سترافنسكي وديبوسي ورافيل ، وضمت ايضا الفنان المستقبلي بيلا ، وجان كوكتو ولورد بيرنرز الانكليزي .

ومن روما انتقلت هذه الكوكبة النادرة من فرسان الفن الى مدينة (نابولي) ، حيث اشبع بيكاسو وسترافنسكي نهمهما من زيارة مخازن التحف الاثرية، وزارا مرارا الاكواريوم الشهير فيها (حوض اصطناعي كبير لتربية الاسماك والحيوانات والنباتات البحرية) وهكذا توطدت صداقتهما بصورة متينة .

بالطبع من المغري اجراء مقارنة بين بيكاسو وسترافنسكي ، ومع ذلك لو تمحصنا عن كثب في هذا الامر ، لوجدنا انه رغم الظواهر الاولى يصعب تجسيد هذه المقارنة ، خاصة لو غامرنا في التنقيب عن أوجه المقارنة في ميدان التقنية ، اذ سنجد انفسنا امام الهوة التي تفصل بين عالم المرئي ، وعالم السماعي عالم الموسيقى الخاص .

بالطبع يمكن القول مثلا انه اذا كان سترافنسكي قد فصم الوحدة الهارمونية (تآلف الانغام) بلجوئه الى استخدام البوليتونالیتي (تعدد الانغام) فان بيكاسو مزق الوحدة الموضوعية بحيثيات التكعيبية كما في لوحته الملكة ايزابو - ١٩٠٩ - أو في لوحة الطبيعة الصامتة مع الفيتار - ١٩١٣ - ، ولكن هذا لا ينفي وجود اتجاهين مختلفين تماما ، اذ انه لدى لبيكاسو تتم القطعية مع الرؤية الشائعة تجاه الاشياء وهذا لا يتم بدون شيء من الصدام مع الحس السليم بينما نجد الموسيقي لا يرفض سوى مألوفات الاذن التي رغم عراقتها يمكن تجاوزها بسهولة فهي لا ترتبط بأي شيء ارتباطا مجسدا مدركا لان الاذن أقل تسلطا من العين بكثير .

هناك نقطة لقاء اخرى بين الفنانين العملاقين نوه الموسيقار نفسه ، يقوله : « **بالنسبة لكل منهما ان العمل الفني المقبل يتقدم بصورة اساسية كمشكلة للحل** » ونعرف مسبقا معطيات هذه المشكلة اذ انها تقع ضمن نزوع صوب استقلالية العمل الفني ، تجاه الموضوع وهذا شيء حققه (سيزان) الرائد قبل (بيكاسو) كما تظاهر بصورة مذهلة لدى الشاعر



سترافينسكي الشاب مع
تشايكوفنيسكي وافراد عائلته

الفرنسي الكبير (ستيفان مالارميه) ، الذي تنحو شعريته أي فنه النظمي نحو موسيقى الكلمات ، فونيم (صوت كلامي منغم) ، ايقاعات أكثر من الاتجاه نحو التعبير الواضح ومنطق الفكرة المجسدة ، فلدى مالارميه تتدخل موسيقى الابيات على طريقة شاشة مجلية بين المعطيات المفهومة والشكل الشعري . ولكن ربما تساءل البعض ما هي روابط هذه التجليات الشعرية او التشكيلية مع الموسيقى ؟ نظرا لعجز هذه الاخيرة عن تمثيل اي شيء محسوس تبعا لكلمات سترافنسكي نفسه .

هنا يجب ان لا يغيب عن البال ان هذه الاستقلالية التي سعى اليها حديثا كل من التصوير والشعر ، قد اكتسبتها الموسيقى منذ زمن طويل ، وتعود الى الاسلبات التي طرقها اوائل مؤلفي موسيقى المتتاليات (المؤلفات المتضمنة سلسلة من المقطوعات المستقلة ضمن اطار شكلي كبير) .

وكي لا نتعمق في هذه المتاهات فانه يمكن تجسيد فكرة استقلالية في أعمال (سترافنسكي) بالذات في الحريات التي اخذها المؤلف من العروض والقوافي ، (بروزودي) مثلا أو مع اللاواقعية المنظرية لبعض اعماله المسرحية مثل (ثعلب) و (العرس) و (قصة الجندي) التي تشكل كلها شواهد على استقلال الموسيقى تجاه فكرتها المحرضة أو موضوعها الرئيسي . على كل مهما اختلف الموضوع الموسيقي عن أخويه التشكيلي ، أو الشعري ، فانه موجود لا محالة حتى ان المشاكل للحل ولو انها غير متماثلة لدى بيكاسو وسترافنسكي فانها على الاقل متوازية .

ولو اعتبرنا ان اعمال الرسام كانت معروفة لدى الموسيقار منذ مطلع القرن ، فلن نندهش من كون هذه الموازاة موجودة في أعمال سترافنسكي قبل تعارف الفنانين ولقائهما في روما ونابولي ، لذا ليس مستهجنا في شيء ذكر (التكعيبية) بخصوص عمل سترافنسكي المسرحي ثعلب أو العرس حيث نكتشف نفس الهموم البنائية الموجودة في لوحة بيكاسو المسماة طبيعة صامتة مع رأس ميت ١٩٠٧ او في لوحته المراة مع الماندولين ـ ١٩٠٩ ـ أما بخصوص المقولة : ان انسات آفنيون هي بمثابة طقوس ربيع التصوير فربما تضمنت حقيقة اكبر مما نظن . بالطبع يوجد في هذه اللوحة قناعات زنجيان أو من الجزر البعيدة ولكن ما نجهله هو هذه القرابة بين بضعة ظواهر من موسيقى طقوس الربيع وخاصة المقدمة وبين بعض انواع الموسيقى البدائية .. هذه القرابة التي كشفتها دراسات الايتنولوجي الموسيقية (علم الاجناس او السلالات الموسيقية) .

لدى عودة سترافنسكي الى سويسرا من رحلته الايطالية برفقة لورد بيرنرز توقف على نقطة الحدود في بلدة (كياسو) ودار بينه وبين مفرزة الجمارك حوار الطرشان التالي :

ـ ماذا يوجد في حقيبتك ؟

ـ لوحة

ـ ما هذه اللوحة ؟

ـ صورتي من رسم بيكاسو

ـ كلا ! مستحيل .. انه بالاحرى مخطط .

ـ أجل انه مخطط وجهي .

وفشلت كل محاولاته في زعزعة السلطات الجمركية عن اعتقادها فهذه اللوحة البسيطة ذات الخطوط الدقيقة والهندسية نوعا ما ليست سوى مخطط سري لبعض التحصينات العسكرية السويسرية !! حسب المفاهيم الضيقة لرجال الجمارك الذين لم يروا لوحة من قبل لبيكاسو .

وقد لزم الاستعانة عن طريق لورد بيرنرز بالسفارة البريطانية في سويسرا كي يتمكن سترافنسكي من استرجاع هذه اللوحة الهدية الثمينة ضمانة الصداقة الحديثة العهد مع بيكاسو .

لن يبعث الفن... إلا إذا بعثت الحياة

بقلم : هربرت ريد
ترجمة : محمد حسام الدين

ان الزمن الذي اود التحدث عنه يمتد من حاضرنا الى الماضي ، وبالتأكيد الى زمن ما قبل الحرب العالمية الاولى ، وعلى وجه الدقة الى عام ١٩١١ .

كان عمري يومها ثمانية عشر عاما ، حين انتسبت الى جامعة معاطعتنا (ليدز) التي تقع في شمالي انكلترا ، ولم تكن مدينة (ليدز) في ذلك الوقت مركزا ثقافيا ، ورغم هذا فقد وجدت نفسي وسط علاقات مثيرة من الثورة الفنية ، التي بدأت تثبت وجودها في ذلك الوقت . وكان ذلك قبل ثلاثة اعوام من اشتعال الحرب عام ١٩١٤ .

ان سبب حدوث هذه الثورة الفنية في هذا الزمن المبكر ، وفي هذا المكان يعود لسببين ، أولهما انه ولد في (ليدز) قبل اربعين عاما ، رجل من المشاهير يدعى (أ . ر . أوراج) قال عنه (برنارد شو) : « لقد اهتم اوراج بكل شيء ماعدا المبتذل والرخيص » — وترك أوراج مدينة (ليدز) قبل ثلاثة او اربعة اعوام من مجيئي اليها ، واصدر في لندن مجلة اسبوعية تحت عنوان « العصر الحديث » والتي حرر فيها كل المجددين في الادب والفن ، ليس فقط (ت . ي هولم) او (أزرا باوند) من المتبدئين ، بل من الناضجين الكبار امثال (أرنولد بينيه) و (ج . ك . تشسترتون) . ومن حين لآخر (برنارد شو) نفسه .

انشأ (أوراج) في (ليدز) ناد للفن ، اكتشفته ، وما لبثت أن أصبحت عضوا فيه ، وبمحكم وجودي في النادي التقيت مع أناس كثيرين ، من الذين عرفوا (أوراج) والذين ما زالوا يحملون آراء الفنية والسياسية .

اما الصدفة السعيدة الثانية التي حدثت في هذه المدينة المدخنة فهي شخصيته عميد الجامعة (ميشيل سادلر) .

ويعتبر (سادلر) من اوائل الذين كانوا يهتمون بجمع اعمال فن التصوير الزيتي ، وقد احتوت مجموعته اعمالا (لغوغان) و (كاندنيسكي) ومن وقت لآخر كانت تعلق احدى هذه الاعمال الثورية في قاعة المحاضرات او في ممرات الجامعة ، وكما اتذكر تمكنت من رؤية مجموعته الخاصة بكاملها في منزله بالرغم من انه لم يحدث أي تعارف بيننا ، وقد كان ذلك عن طريق معرفتي بامرأة كانت تدير شؤون منزله ، وكنت أزورها عندما لا يكون (سادلر) في البيت ، وهكذا استيقظت في نفسي ، ولاول مرة الاهتمام بالفن الحديث، وهذا الاهتمام لم يفارقني حتى اليوم .

وفي تلك الايام الهادئة من الماضي كانت لنا احلام واماني فنية فكيف كانت هذه الاماني والاحلام ، وما هي :

لقد كانت أحلاما ، واماني ليست ملوثة بأي فكرة عن الحرب ، ففي عام ١٩٠٥ رسم ماتيس لوحة بعنوان بذخ وهدوء ولذة ، وبعد عام رسم لوحة أخرى بعنوان (سرور الحياة) ولم يكن السرور ليظهر في حياة (ليذر) الصناعية القذرة .

لقد كان يعتقد في تلك الايام بأن الفن هروب من القباحة والضيق ، حتى ان (ماتيس) أكد هذا حين تحدث عام (١٩٠٨) عن فن متكامل هادىء خال من اي موضوع معقد أو مثير ، عن فن يمكن ان يعني للعاملين فكريا ، وبالنسبة للادباء والناس تبسيط الحياة ، وراحة الفكر بعد العناء ، فن يمكن أن نشبهه بالمقعد المريح يستريح فيه الانسان بعد التعب ... ان أيا كهذا كان يجد صدى له في ايامنا تلك ، رغم انه شاذ وغير مقبول ، ولكنه كان تعبيرا كافيا عن نفسية ما قبل الحرب .

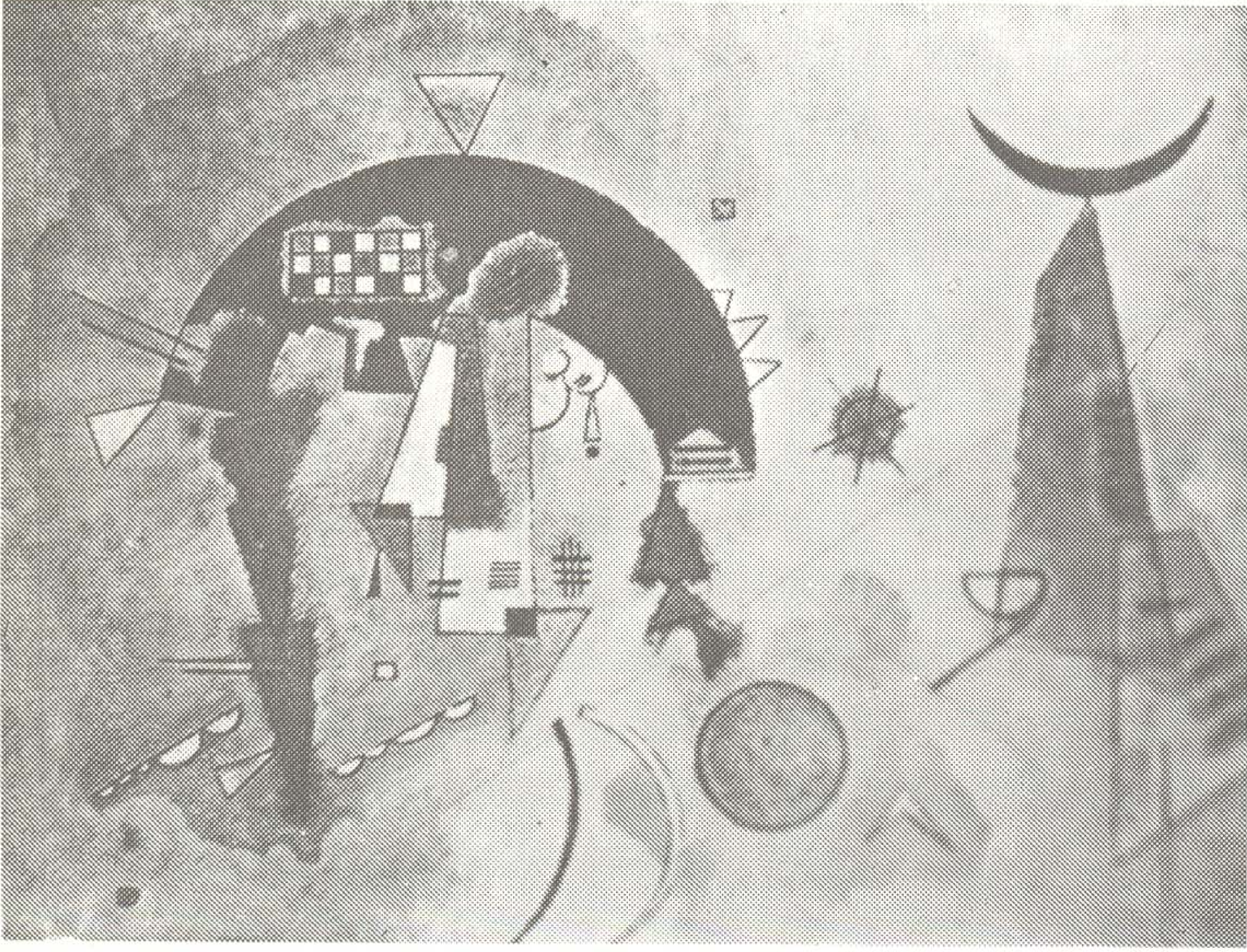
وفي الشعر كنا نلتقي ايضا بـ « بذخ وهدوء ولذة » ففي عام ١٩٠٨ نشر ريتز كتابا بخاتمة يقول فيها :

« ان الصعوبات تبدء حين يكون الانسان صريحا جدا ، وعنيدا جدا ، وهذا يعني أنه حين يترك الانسان لنفسه ما يعرفه ، ويعمل بثقة كل ما يريد ان يعمله ، ولو قدر الناس جميعا هذا ، لما كان في عالمنا معضلات »

مثل هذا الجو كان المفروض ان تحطمه الحرب فجأة .

فتوقع المآسي برز في أعمال (ولز) و (شو) و (غولدورث) الذين احتجوا ضد الرضا والقناعة .

ودخلت الى التصوير الزيتي مسحة تنبؤ الشر كما بدت في لوحات (بيكاسو) (آنسات دافينيون) المرسومة عام ١٩٠٧ ، انسات بيكاسو الشابات اللواتي لم يكن جميلات ، لكنهما مضحكات ، وبهذا العمل يبدو أول تأثير لفن القبائل الافريقية على فن اوربا المعاصر ، واسلوب هذا العمل يمكننا ان نصفه – الى



كاندينسكي اول من ابتكر التجريد التعبيري وعبر عن عالم غني داخلي



ماتيس فن متكامل هادئ يهب العامل والانسان المتعب ... الراحة ...

حد ما – على أنه (تعبيري) كما اطلقت على نفسها المدرسة الحديثة التي ظهرت في المانيا في ذلك الحين .

وما بين عامي (١٩٠٧ – ١٩١٤) بدأ يتشكل فن جديد ، وحتى انه كان عندنا في انجلترا مجلة تدعى (بلاست وندهام لويس) صدر عددها الاول في حزيران عام ١٩١٤ ، وامتلأ هذا بالاحتجاج العنيف من قبل الشباب ، علما بأن هذا الاحتجاج لم يكن ظاهرة جديدة ، ففي سنة ١٩١٣ وجدت الاسباب التي تجعل هؤلاء الشباب يثورون غضبا .

لم تكن الحرب سبب الغضب ، بقدر ما كان السقوط الخلقي الذي ولدت فيه الحرب الكبيرة ، ظننا انه يمكن بعث الروح ، كما توضح ذلك في القدرة التشكيلية للعشرينيات التي بدأت بالتطور من (آنسات دافينيون) ، وهكذا كان هذا العصر في التصوير والادب من أكبر العصور في عهد الثقافة الاوربية ، وان كان اقصرها .



بيكاسو : يقدم لنا الفن التكعيبي في مرحلته التحليلية .

ومازلت أملك عدة رسائل ويوميات ، يرى من خلالها ، مدى ما كانت رؤوسنا محملة بالاحلام الجميلة التي لم تتحقق ، وبالمحاولات التي لم تؤد الى أي نتيجة كما توضح هذه الرسائل واليوميات كيف كانت احلام انسان مثلي ، وكيف استطاعت هذه الاحلام ان تعيش الحرب ولكنها لم تستطع ان تعيش السلام لقد قتلها السلام ببطء وقسوة ودون رحمة .

وقبل أن اتمم حديثي علي ان أقول شيئا عن امكانات ما قبل الحرب هذه ، وكيف كانت عليه هذه الامكانات بالنسبة لشاب من ذلك الزمان .

لقد نشر (أزرا باوند) عام ١٩٣٤ مجموعته (قطع كبيرة) او (ملاحم) شعرية تقدمية ، والتي كتب بعضها قبل الحرب . وقد سميت المجموعة (الطريق الى الجديد) ، وباعتقادي أن هذا العنوان يعبر تماما عما كنا نصبو اليه . ولم يكن القصد من هذه المقطوعات ولادة جديدة أو تجديد للتقاليد القديمة ، ولكن كان القصد بعث الحياة نفسها ، وكل ما يتعلق بها من المظاهر الثقافية ، مع العلم بأن اكثرنا في ذلك الحين ، كانوا اشتراكيين – كما أن الاشتراكية كانت هي البرنامج السياسي للمجلة الاسبوعية (العهد الجديد) – أردنا أن نبعث كل البناء الاجتماعي ، وكنا من السذاجة حيث اعتبرنا « ان النقابات حالما تنتصر في الحصول على أقل مستوى للمعيشة تصبح تكتلات حرفية ، وتأخذ على عاتقها جودة الانتاج كما كان ذلك في القرون الوسطى ، ويصبح العمل عبارة عن نشاط مسر وظننا أيضا أنه – عندما تنشب الحرب – فان عمل العالم سيتحدون وسيقضون على نشاط مبرري الحرب ، وهكذا يظنوننا هذه اصبنا اول خيبة امل

ظننا أننا بوضعنا السياسة جانبا – نستطيع ان نبعث الفن نفسه . وقصدنا من ذلك ليس الكمال في الفن والعمل حيث اعتبرنا انها من الواجبات الاساسية لاشتراكيتنا الحرفية ، ولكن قصدنا بعث المواد والقوالب الفنية، الكلام نفسه يجب ان يبعث باستعمال كلمات جديدة للتعبير عن فلسفة الحياة الجديدة ، في الحقيقة أن ذلك كله كان قد اكتشف .

لقد تركنا التقاليد التي تعلمناها ، وخاصة التي كانت متبعة في (الشعر) كالوزن في الشعر التقليدي وانشأنا شعرا جديدا بأبيات حرة ، وان اول من عبر عن هذا الاسلوب الجديد في الشعر هو الشاعر (ت. س اليوت) في كتابه Profrock الذي نشر عام ١٩١٧ بالانجليزية ، والذي حاز على رضا واحترام شاملين ، كما أن (أزر اباوند) نشر كتابه the Cantos أو الغناء ، وهو تعبير افضل مثل على التجديد ، وقد بدأ بكتابته عام ١٩١٦ .

كما برز التجديد عند (ريتز) حين اعترف بنفسه بأنه رمى الرداء القديم المزخرف الذي كان يلبسه

لاغانيه ، وقرر بان من الافضل ان نسير عراة ..
وفي النثر ظهرت اولى المحاولات للبعث هـذه ، واولى الكتب ، في هذا المجال هـو كتاب (اوليس) لجويس ، الذي يعتبر احسن مثل على البعث في الادب ، ان (أوليس) كان من المفروض أن يصدر عام ١٩١٨ كقصة طويلة مسلسلة في مجلة صغيرة تدعى the egoist ولكنه نشر في مجلة اخرى تدعى (امريكان ليتل ريفيو) لانه لم توجد الشجاعة لاي دار انجليزية لطباعته .

كنت قد ذكرت بأن هذا النشاط قد عاش الحرب وان السنة التاسعة عشرة والعشرين كانتا سنتي ازدهار ، وأخيرا انتهى كل شيء ، ماذا حدث حقا ؟! لماذا لم يتمكن هذا البعث عام ١٩٢٥ من المحافظة على مكانته التي حصل عليها قبله .

الحقيقة كلها تكمن في قول عن الفن الحديث ، وهو اعمق مايقال ، لقد قالـه السويسري الالماني . (بول كليه) ، في اخر محاضراته التي القاها في (يينا) عام ١٩٢٤ ، حين اعترف حزينا وقال :

ـ « ان الناس ليسوا معنا ؟!

ففي عام ١٩١١ كنا نعتقد بانه يمكن ان يصبح الفن والمجتمع مثاليين ، حيث كنا مازلنا نعيش المثالية في ذلك الوقت ، مثالية (وليم موريس) و (بيتر كروبتكين) ، وبالطبع لم تلق مثاليتنا هـذه صدى عند الشعب فابتعد عنا ، واعطى الاسبقية لمصالحه المحلية الضيقة ، قبل أن يعطيها لامكان تشكيل حركة عمالية عالمية .

كما أنه ـ وفي نفس الوقت ـ اعطت الثورة التقنية للبيت ولمواطني الدول المتطورة امكانات تسلية ، لم تكن موجودة في السابق ، كالمذياع والفيلم والتلفزيون هذه المسليات مكنت الناس من ارضاء اهوائهم ، وأصبحوا يقضون وقتهم الفائض حولها .

هذه الاشياء التي تسمى وسائل الاعلام الجماهيرية قد حطمت الاساس الاجتماعي للفن الشخصي ، أما الفنون فانها تعيش ، ان كانت تعيش من وسائط العمل العمل الطيب ، كما تبين هذا في الشعر والتصوير .

ان شعب الدولة المزدهرة هذا لم يكن يهتم بالفن، لان الفن للطبقة المثقفة ، لانه فن يخفي معاني غامضة خفية ، انه يدفع الى الحس والتفهم ، وهذه الصفات تقرف الناس منه ، وانها ليست المرة الاولى التي تموت فيها الثقافة لنفس الاسباب ، وبدون أمل غذينا اطفالنا بالاحلام ، واعتقدنا بان من وسائل الاعلام الجديدة سوف ينبثق قالب فني جديد ، وبالحقيقة ـ ان علي أن اعترف ـ بأنه مع تقدم الزمن سأفقد حتى اخر أمل ضعيف ، وهكذا كما كان الفن في القرون الوسطى ـ يعيش الفن اليوم في حلقات صغيرة عند الطبقات العالية .

والحقيقة لكي يصبح الفن ثانية ذو قيمة اجتماعية يجب ان يحدث تغيير اجتماعي كبير .
والشعب يمكن أن يتعب من اللعب ، وسيرمي باللعب ، ومن الممكن أيضا ان الضيق والملل سيعود على الشـعب باللاأمل ..
ولكن الفن لن يبعث الا اذا بعثت الحياة نفسها .



بول كلي : « ان الناس ليسوا معنا »

معنى الفن

بقلم : هربرت ريد
ترجمة : الحياة التشكيلية

١ ـ تعريف الفن

(الفن) ـ هذه الكلمة البسيطة ـ ترتبط في أغلب الاحيان ، بالفنون التي ندعوها (الفنون التشكيلية) أو (البصرية) ، ولعل من الاصوب القول بأنها تشمل فنون الادب والموسيقى ، وهناك خصائص معينة تتمتع بها كل الفنون ، ونحن وان كنا نخص بالحديث ـ الفنون التشكيلية ـ الا اننا نرى أن وضع تعريف لكل ما هو مشترك بين جميع الفنون هو خير منطلق لبحثنا .

كان (شوبنهاور)(١) أول القائلين بأن جميع الفنون تتطلع الى الموسيقى ، وقد ترددت هذه الملاحظة كثيرا ، وأصبحت مصدرا لسوء الفهم رغم تعبيرها عن حقيقة هامة . كان (شوبنهاور) يفكر بالصفات المجردة للموسيقا ففي الموسيقى ، وفي الموسيقى وحدها ، يواجه الفنان المستمعين من غير تدخل مادة وسيطة استخداما عاديا لاغراض اخرى غير فنية ، فالمهندس يعمد الى التعبير عن نفسه ـ عن طريق الابنية ذات الهدف النفعي ، ولابد للشاعر من أن يستخدم الالفاظ المتداولة في أحاديث الاخذ والرد اليومية ، ويعبر المصور الزيتي عن نفسه عن طريق اعادة رسم الواقع المرئي ولكن مؤلف الموسيقى حر في خلق عمل فني صادر عن شعوره ، دون ان يسعى الى أي هدف الا المتعة ، ان جميع الفنانين يتطلعون الى نفس الرغبة وهي جلب السرور والمتعة ، والفن يعرف ببساطة ، وفي أغلب الاحيان ، على أنه **المحاولة لخلق الاشكال الممتعة التي تجلب السرور ، تلك الاشكال التي ترضي حسنا الجمالي ، ولا يرضى هذا الحس ، الا حين نكون قادرين على تمييز (الوحدة) أو التناسق في العلاقات الشكلية المنطبعة في ادراكاتنا الحسية .**

٢ ـ الاحساس بالجمال

لابد لاي نظرية فنية من أن تبدأ بالفرضية التالية ان الانسان يستجيب لهيئة Shape (٢) الاشياء الماثلة أمامه ، وسطحها(٣) Surface وكتلتها(٤) Mass ، **وان اقامة تناسب بين هيئة الاشياء ، وسطحها وكتلتها ، بطريقة ما ، يولد احساسا ممتعا هو الاحساس بالجمال** . على حين أن النقص في هذا التنظيم يؤدي الى اللامبالاة ، ان لم نقل الى النفور ، والضيق الاكيدين ، ولهذا فان الاحساس بالعلاقات الممتعة هو « الاحساس بالجمال » والاحساس المعاكس هو « الاحساس بالقبح » ، ومن الممكن تصور وجود أشخاص لا يتحسسون النسب بين الابعاد الفيزيائية للاشياء على نحو صحيح ، فكما ان هناك مصابين بعمى الالوان ، لابد أن يكون هناك اخرون اصيبوا بعمى الاشكال أو السطح او الكتلة ، ومادام المصابون بعمى الالوان قلة نسبيا ، فلابد من الاعتقاد بأن الذين لايبالون بالخصائص الاخرى المرئية للاشياء قلة ايضا وهم على الارجح من الاشخاص المتخلفين .

٣ ـ تعريف الجمال

هناك ما لايقل عن اثنى عش تعريفا دارجا للجمال ولكن التعريف الفيزيائي الذي ذكرته آنفا ـ وهو أن **الجمال هو هذه الوحدة او التناسق في العلاقات الشكلية المنطبقة في ادراكاتنا الحسية** ـ هو التعريف الوحيد الهام ، ومن هذه المنطلق نستطيع بناء نظرية فنية لا تقل شمولا عن نظرية نفتقر اليها ، ولعله من المهم أن نؤكد في البداية ، النسبية الشديدة لكلمة (جمال) ، والاختيار الوحيد الذي بقي أمامنا بعد ذلك ، هو القول بأن **الفن ليس على علاقة حتمية بالجمال** ، وهذا أمر منطقي تماما ـ نؤمن به اذا ربطنا كلمة (جمال) بمفهوم (الجمال) الذي ابتكره اليونان واستمر في التراث الكلاسيكي في اوربا .

واني لافضل ان اعتبر ان (الاحساس بالجمال) ظاهرة كثيرة التغيير ، كغيرها من الظواهر العديمة الاستقرار عبر التاريخ ، والمحيرة في اغلب الاحيان ، ولابد للفن من أن يضم كل تغييرات هذه الظاهرة ، ومحك طالب الفن المجد ـ مهما كان احساسه بالجمال ـ يتوقف على ادخاله الى دائرة الفن جميع الظواهر الاصيلة التي عبر عنها شعب غير شعبه ، في مختلف العصور التاريخية ، وقد استوى عنده الفن البدائي ، والكلاسيكي ، والقوطي ، ولا يعرف اهتماما للتأكيد على المزايا النسبية للظواهر المرحلية ، قدر اهتمامه بالتمييز بين الاصيل والزائف في كل عصر من العصور

٤ ـ الفرق بين الجمال والفن

ان معظم سوء ادراكنا للفن ينبع من نقص الدقة في استعمال كلمتي (فن) و (جمال) ، ويمكننا القول باننا **لا نلتزم الدقة الا في اساءة استعمالهما ، اذ نفترض أن كل ما هو جميل فنا ، وأن كل ما هو ليس جميلا ليس فنا** ، وأن القبح هو غياب الفن . وهذا التوحيد بين الفن والجمال هو مصدر الصعوبات التي تصادفنا عند تقويم الفن ، وحتى عند الاشخاص الذين يتحسسون فعلا بالتأثيرات الجمالية ، تعمل هذه الفرضية كرقيب لاشعوري في بعض الحالات التي لا يكون الفن فيها جمالا .

ونستطيع القول بأن الفن ليس جمالا بالضرورة ، وهذا الكلام لا يمكن أن يقال دوما ، أو على شكل صاخب ، لاننا اذا نظرنا الى القضية من وجهة نظر تاريخية ، (آخذين بعين الاعتبار كيف كان الفن في العصور السابقة) و من وجهة نظر اجتماعية (آخذين بعين الاعتبار الفن في واقعه اليوم وفي ظواهره الحالية في كل أنحاء العالم) ،**نجد أن الفن كان في اغلب الاحيان ومازال شيئا لا جمال فيه** .

٥ ـ الفن كحدس

يعرف الجمال على نحو مبسط على أنه ما يجلب السرور والمتعة كما ذكرت سابقا ، وهكذا ينساق الناس الى التسليم بأن التذوق والشم وغيرهما من الاحساسات الطبيعية يمكن ان نعتبرها كالاحساسات الفنية ، ومع أن هذه النظرية تبدو سخيفة الا أن مدرسة جمالية كاملة قد بنيت عليها ، وظلت هذه المدرسة حتى فترة حديثة جدا هي المدرسة الاقوى(٥) حتى حلت محلها نظرية في علم الجمال مستمدة من (بندتوكروتشه)(٦) ورغم ان نظرية (كروتشه) قد قوبلت بسيل من الانتقادات الا أن مبدأها العام الذي يقول بأن الفن لا يعرف تعريفا دقيقا الا حين يقال عنه بأنه (حدس)(٧) ـ قد أثبتت انها أكثر وضوحا من أي نظرية سابقة لها ، ولكن الصعوبة التي تعترض هذه النظرية تأتي من تطبيق نظرية تعتمد على ألفاظ مبهمة مثل (الحدس) و (الغنائية) . والذي يسترعي الاهتمام هو ان هذه النظرية الشاملة المحكمة في (الفن) قد استطاعت أن تقوم وتستمر على نحو جيد دون أن تلجأ الى استخدام كلمة (جمال) .

٦ ـ المثل الاعلى الكلاسيكي

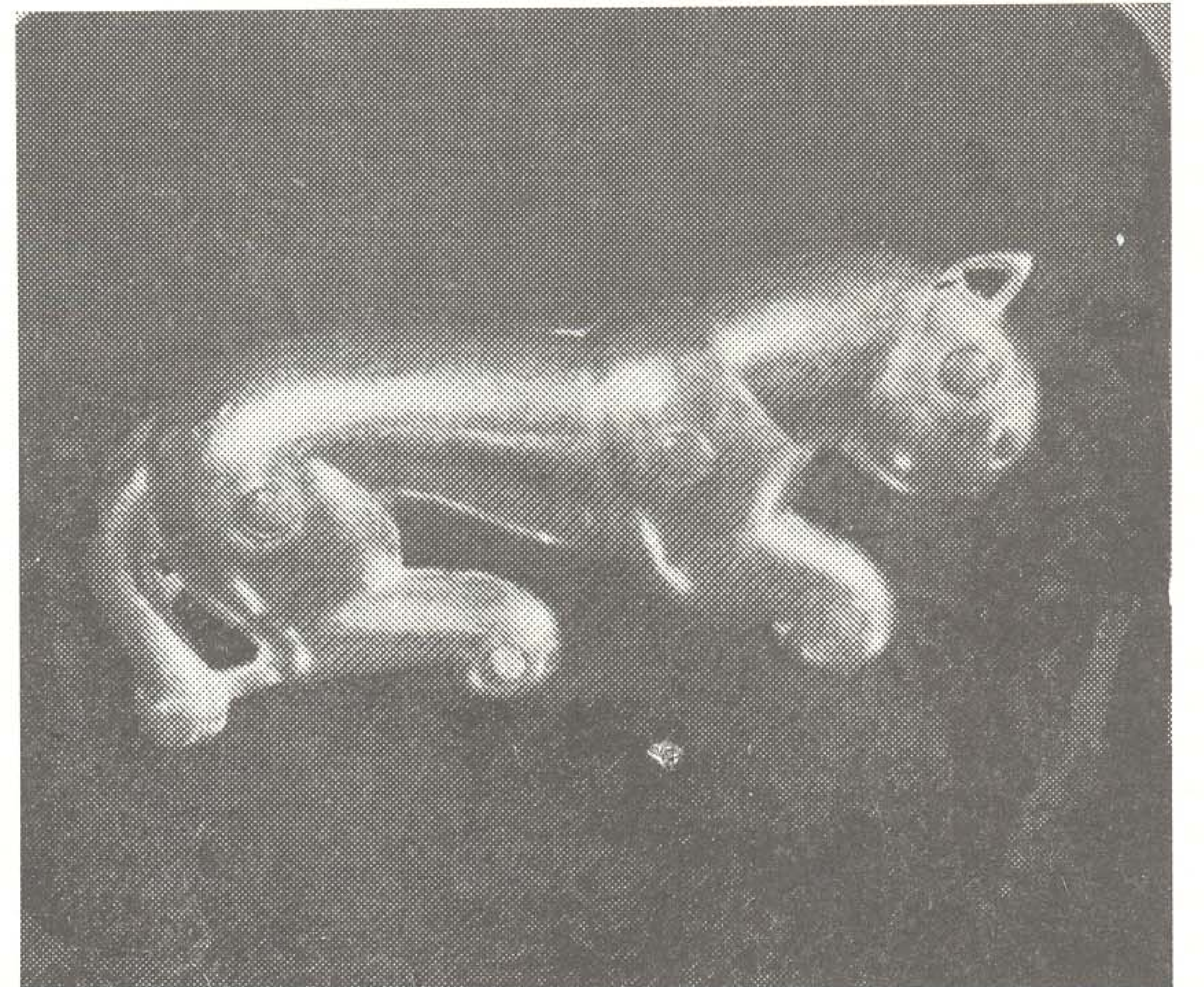
يتمتع مفهوم (الجمال) بأهمية تاريخية محدودة

في الواقع ، اذ نشأ هذا المفهوم في اليونان القديمة ، كنتيجة لفلسفة معينة في الحياة ذات طابع تجسيدي ، سمت بجميع القيم الانسانية ، ولم تر في الالهة الا صورا مكبرة للانسان ، وكان الفن ـ كالدين ـ يجسد المثل الاعلى للطبيعة ، وخاصة الانسان ـ على اعتباره ذروة ما وصلت اليه الطبيعة من تقدم ـ وكمثال على الفن الكلاسيكي نأخذ تمثال (أبولو بيلفيدير)(٨) أو تمثال (فينوس ميلو)(٩) ، انهما نموذجان كاملان ومثاليان للانسانية ، شكلا على نمو كامل ، وبنسب كاملة ونبيلة وساكنة ، وبكلمة واحدة (جميلة) . وورثت (روما) هذا المثل الاعلى الجمالي ، ثم بعث في عصر النهضة ، ولازلنا نعيش على تراث عصرالنهضة ويبدو الجمال بالنسبة الينا مرتبطا حتما بمثل اعلى للانسانية اوجده شعب قديم في بلد بعيد ، شعب بعيد عن الظروف الراهنة لحياتنا اليومية ، وربماكان هذا المثل الاعلى يتمتع بصفات جيدة كفيره الا ان علينا ان ندرك **انه واحد من عدة مثل عليا موجودة .**

انه يختلف عن المثل الاعلى البيزنطي الذي كان الهيا اكثر منه بشريا ، وعقلانيا لا حياة فيه ، ومجردا، وهو يختلف عن المثل الاعلى البدائي الذي لم يكن مثاليا على الاطلاق بل أقرب للاستعطاف ، والى التعبير عن الخوف من عالم غامض وهو يختلف عن المثل الاعلى الشرقي ، وهذا المثل الاعلى مجرد أيضا وليس بشريا بل ميتافيزيقي ، واقرب للغريزة منه للعقل ، ولكن تقاليدنا الفكرية تعتمد اعتمادا كبيرا على ثروتنا اللفظية ، **ونحن نحاول عبثا ارغام هذه الكلمة الواحدة ـ الجمال ـ على استيعاب كل هذه المثل العليا المختلفة التي جسدها الفن .**

واذا كنا مخلصين مع انفسنا فلسوف نجد أننا مضطرون للشعور بالجرم عاجلا أو آجلا للتحريف





حصان صيني فيه تحوير يبعده عن الحصان

---

(١) أرثر شوبنهاور : فيلسوف الماني عاش ما بين عامي (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠) أشهر كتبه (العالم ارادة وفكرة) وهو يعتبر الموسيقى اكثر الفنون تعبيرا عن جوهر الوجود ، لانهاتتجاوز الحس الى الارادة بالذات في جوهرها ، وتذوقنا للموسيقى يتم في الزمان وليس في المكان . (المجلة)

(٢) آثرنا ترجمة كلمة Shape بكلمة (هيئة) تمييزا لها عن كلمة Form التي ترجمناها بكلمة (شكل) . (المترجم)

(٣) السطح : هو الشكل الهندسي الذي يتمتع ببعدين فقط ، وتغلب على هذا السطح أشكال المربع والدائرة والمثلث ، والفنان يحور المرئيات الى سطوح يتلاعب بها كما يشاء (المترجم)

(٤) الكتلة : هي حجم اخذ شكلا واضحا محددا ، والاحجام المحددة التي أصبحت كتلا واضحة مثل : المكعب والكرة و الاسطوانة والمخروط (المترجم)

(٥) ان أهم من قال بهذه النظرية هو (جان ماريه جويو) ١٨٥٤ ـ ١٨٨٨ الذي كان يرى أن كافة الحواس تشارك في الاستمتاع بالجمال وان شرب قدح من الحليب على مقربة من كوخ الراعي يمكن أن يحدث أثرا كسماع سيمفونية ريفية (المجلة)

(٦) بدنتو كروتشه : (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) فيلسوف ايطالي ولد في نابولي واشتهر بدراساته في علم الجمال ، وهو يرى أن الفن رؤيا أو حدس ، اذ العمل الفني صورة ذهنية يؤلفها الفنان ويعيد متذوقو فنه تأليفها ، والوسيلة المادية لانتاج العمل الفني تختلف عن هذا العمل وكثيرا ما يخلط الناس بينهما . (المجلة)

(٧) الحدس : حين يتحدث الفلاسفة عن (الحدس) فهم يعنون دوما ، ملكه للمعرفة مستقلة عن العقل ، وتتركز عند كروتشه على أن الفن ليس حادثة فيزيائية ، لان الظاهرة الفنية ليست مادية ، وليست نفعية ، ولهذا يقف (كروتشه) ضد مبدأ احالة الفن الى لذة أو منفعة حسية ، أو نفعية ، ويرفض ربط الفن بدائرة الارادة الواعية التي تمثل قوام الاخلاق

اللفظي ، اذ لا يمكن ان تنتمي (فينوس اليونانية) و (العذراء البيزنطية) و (صنم بدائي من غينيا الجديدة)أو (ساحل العاج) في آن واحد الى هذا المفهوم الكلاسيكي للجمال ، والتمثال الاخير يجبرنا على القول اذا أعطينا الكلمات معنى دقيقا ــ بأنه غير جميل ، بل قبيح ، وأخيرا سواء كانت تلك المواضيع جميلة أو قبيحة الا انها توصف بحق على أنها (أعمالا فنية) .

٧ ــ فن ... لا شكل موحد

علينا ان نسلم بأن الفن ليس التعبير بالشكل التشكيلي عن مثل أعلى محدد ، انه تعبير عن أي مثل أعلى يمكن ان يجسده الفنان في الشكل التشكيلي .

ومع انني أعتقد ان لكل عمل فني مبدءا تشكيليا او بناءا مترابطا ، لكنني لا اقول بأن هذا المبدأ يبدو بصورة واضحة المعالم ، لانه كلما ازدادت دراسة بنية اللوحات الفنية التي تخلد لتأثيرها الفريزي ، والمباشر كلما **صعب علينا رد خلود اللوحات الى معادلة بسيطة وواضحة** ، لان ما من جمال باهر ليس فيه بعض الغرابة والشذوذ في النسب ، وهذا القول يؤكده لنا حتى مدرسيو فن عصر النهضة ، المتحيزون له(١٠)

٨ ــ الفن وعلم الجمال

كيفما كان تعريفنا للاحساس بالجمال ، يجب علينا أن نصفه مباشرة بانه تعريف نظري،لان الاحساس بالجمال هو القاعدة الاساسية التيتنطلق منها الفعالية الفنية ، ورواد هذه الفعالية هم بشر أحياء، وفعاليتهم هي موضوع التيارات المتضاربة للحياة ، لهذا نستطيع أ ننقول بأن الفعالية الفنية تمر بثلا ثمراحل : أولها (الادراك المباشر) لخصائص المادة ، والالوان ، والاصوات ، والحركات ، وكثير من ردود الفعل الفيزيائية المعقدة وغير المحددة . وثانيها (تنظيم هذه الادراكات) في صيغ واشكال ممتعة ومسرة، وقد يقال بأن الاحساس بالجمال ينتهي بانتهاء هاتين العمليتين، الا انه قد تكون هناك مرحلة ثالثة ، تأتي حين بعد هذا التنظيم للادراكات للتجاوب مع حالة شعورية أو عاطفية مسبقة ، وعند ذلك نقول بأن هذه العاطفة او هذا الشعور قد عبر عنهما ، وبالتالي يصح القول بأن هذا الفن هو التعبير ، لا اكثر ولا أقل ، ولكن من الضروريان نتذكر دوما ــ وهذا ما اخفقالكروتشيون في تذكيره ــ أن التعبير بهذا المعنى هو عملية أخيرة تعتمد على ما سبقها من عمليات حسية وادراكية ، وتنظيمات شكلية ممتعة ، وطبعا قد يخلو هذا التعبير من التنظيم الشكلي نهائيا ، وان تشتته في هذه الحالة يمنعنا من أن نسميه فنا(١١) .

وعلم الجمال أو علم الادراك يولي العمليتين الاوليتين اهتمامه ، الا أن الفن يتجاوز باهتمامه هذه القيم العاطفية ، ويمكن القول بأن معظم الاضطراب الذي يسود المناقشات الفنية هو نتيجة للاخفاق في توضيح هذا الفرق ، فالآراء التي تتعلق بتاريخ الفن تطرح اليوم عند مناقشة (مفهوم الجمال) ، حتى أصبحت غاية الفن مرتبطة بالشعور فقط ، ومختلطة ومتشابكة مع (الكيفية الجمالية) التي تمثل الشعور في علاقاته مع صيغ محددة .

٩ ــ الشكل والتعبير

الاحساس بالجمال عنصر أزلي موجود لدى كل البشر ، ويتجاوب هذا الاحساس مع عناصر (الشكل الفني) ، وهو ثابت (أي الشكل) ولكن المتغير هو التفسير الذي يعطيه الانسان للاشكال الفنية ، التي قلنا عنها بأنها معبرة حين تتطابق مع العواطفالمباشرة، ولكن (الاشكال الفنية) نفسها يمكن أن تنبثق عنها قيم تعبيرية مختلفة ، ليس بالنسبة للاشخاص المختلفين فحسب ، بل تبعا للادوار المختلفة للحضارة.

---

(٨) ابولويلفيدير : (القرن الثاني ق.م) أبو لو هو اله النور لذا يجب أن يكون جميلا وهادئا كالنهار ، وهو اله العدالة ، لان امدالة توزن على ضوء العقل ، و أبو لو بلفيدير هو أحد التماثيل العديدة لابولو ، ويمثل أعظم مثل أعلى للجمال المذكى في الفن اليوناني . (المجلة)

(٩) فينوس ميلو : (١٠٠ ق.م) من أشهر القطع الفنية التي تصور (فينوس) اكتشفت عام (١٨٢) وأخذت شهرة كبيرة ، وتمثل المثل الاعلى للجمال الانثوي اليوناني (المجلة)

(١٠) البنية Structure : تتضمن دراسة بنية اللوحة دراسة العناصر المكونة لهذه اللوحة ، فنتحدث عن العناصر الاساسية التي جعلتها مترابطة ، وبنية اللوحة هي الخطوط الاساسية التي حدد هيكل اللوحة العظمي الذي تبنى عليه هذه اللوحة ، وكل اللوحات الكلاسيكية الهامة تتمتع ببنية متينة ترتكز على وجود تكوين متين لها ينبع من اشكال هندسية راسخة تعطي البنية الاساسية للوحة وهناك لوحات كثيرة معاصرة اعتمدت على الجوانب الهندسية الصناعية لخلق تكوين للعمل . (المجلة)

(١١) يحاول (هربرت ريد) أن يفرق بين (علم الجمال) و (الفن)، معتبرا علم الجمال يرتبط بالمرحلتين الاوليتين من عملية عملية الادراك (ادراك خصائص المادة الاولية ، وتنظيم هذه الادراكات فيصيغ ممتعة ومسره ، وفق صيغ محددة مسبقا). اما الفن فيمثل في رايه المرحلة الثالثة ، وهي التعبير عن حالة معينة تعتمد على ماسبق أن نظم ، ولهذا فالفن عمل

« التعبير » كلمة غامضة جدا لانها استعملت لتعن رد الفعل المباشر الانفعالي ، مع أن النظام الصارم ، او ضبط النفس الذي يتوصل عن طريقهما الفنان الى « الشكل » ، هما نوعان من « التعبير » ، ومع أننا نضع الشكل مع العناصر العقلية كالقياس Mesure (١٢) والتوازن (١٣) Balance والايقاع (١٤) Rhythm والتناسق Harmony (١٥) . الا أن هذا الشكل هو في الحقيقة (حدسي) من ناحية مصدره ، اذ ليست تجربة الفنانين الواقعية هي نتيجة ثقافتهم ، بل ان التعبير عاطفي في أساسه ، والعاطفة قد وجهته وعرفته ، وحين نعرف الفن على انه (الرغبة في انتاج الاشكال) ، فلا نقصد بذلك الفعالية الفكرية او الثقافية المغلقة على نفسها بل نقصد الفعالية الغريزية المغلقة .

ولهذا السبب لا نستطيع القول بأن الفن البدائي هو صيغة جمالية أدنى من الفن اليوناني ، ومع أنه يمثل حضارة (أدنى) من الحضارة اليونانية ، الا انه يعبر عن تطلع غريزي لانتاج الاشكال على نحو يوازي الحضارة اليونانية أو يتجاوزها .

ايجابي بكل معنى الكلمة على حين يبدو (الاحساس بالجمال) على أنه عمل سلبي تماما . (المجلة)

(١٢) القياس : ان فكرة القياس نشأت عن مفهوم رياضي ، وهي تتضمن اجراء مقارنة شيء بشيء آخر وقياسه عليه ، على ان يكون بين الشيئين مجالا للمقارنة وغالبا ما يستعمل هذا المبدأ لقياس جمال عمل بشكل متصور في ذهننا كمثل أعلى . (المجلة)

(١٣) التوازن : التوازن هو تعادل الاهتمام في عمل فني حول محور أو نقطة ، وغالبا ما يسمى بالرياضيات (تعادل نسبة الجاذبية) فالطرف القصير مع ثقل معين يعادل الطرف الطويل مع ثقل أقل منه ، اذا وضعنا أحد الاعمدة على قاعدة ، وكل اللوحات تتضمن توازنا من نوع ما حول نقطة أو محور أو مساحة أو درجة اضاءة بين الاشكال والكتل والمساحات . (المجلة)

(١٤) الايقاع : ان الايقاع يتضمن اقامة نظام معين في المساحة أو اللوحة يوحي بالحركة ، والنجاح في تنظيم القيم داخل المساحات والكتل لتوحي بعلاقة حركية تعتمد على تدرج يوحي بالنظام ويحسسنا بالنظام الموسيقي في هذا العمل .

(١٥) التناسق : غالبا ما يقصد بالتناسق شكله الهندسي وقد سمي التناسق احيانا (النسبة الذهبية) ، وهي تفترض علاقة هندسية ، وقد يكون التاسق لونيا وهو يفترض وجود علاقات بين الالوان كالالوان التي تكمل بعضها ، أو التي تتناغم مع بعضها وتتداخل . (المجلة)



ڤينوس دي ميلو : قمة التعبير المثالي عن المرأة ...

ا ن فن مرحلة معينة يصبح قاعدة طالما كنا نميز بين عناصر الشكل التي هي مؤقتة وعناصر التعبير التي هي دائمة ، ولا نزال رغم كل ذلك لانستطيع القول بأن (جيوتو)(١٦) هو دون (ميكلانجلو)(١٧) في الشكل ، قد يكون أقل تعقيدا ، ولكننا لانحتم على شكل تبعا لدرجة تعقيده، وبصراحة **أنا لا أعرف كيف يمكنني الحكم على شكل ما ، مالم يكن هذا الحكم صادرا عن نفس الغريزة التي أبدعته.**

١٠ ــ النسبة الذهبية

منذ الايام الاولى للفلسفة اليونانية حاول المفكرون ايجاد قانون هندسي لتطبيقه على الفن ، لان الفن يمثل الملاحظة المعتادة للتناسب القائم في الشكل ، ويبدو أ نمن المعقول أن نفترض أن هذا التناسب (ثابت) .

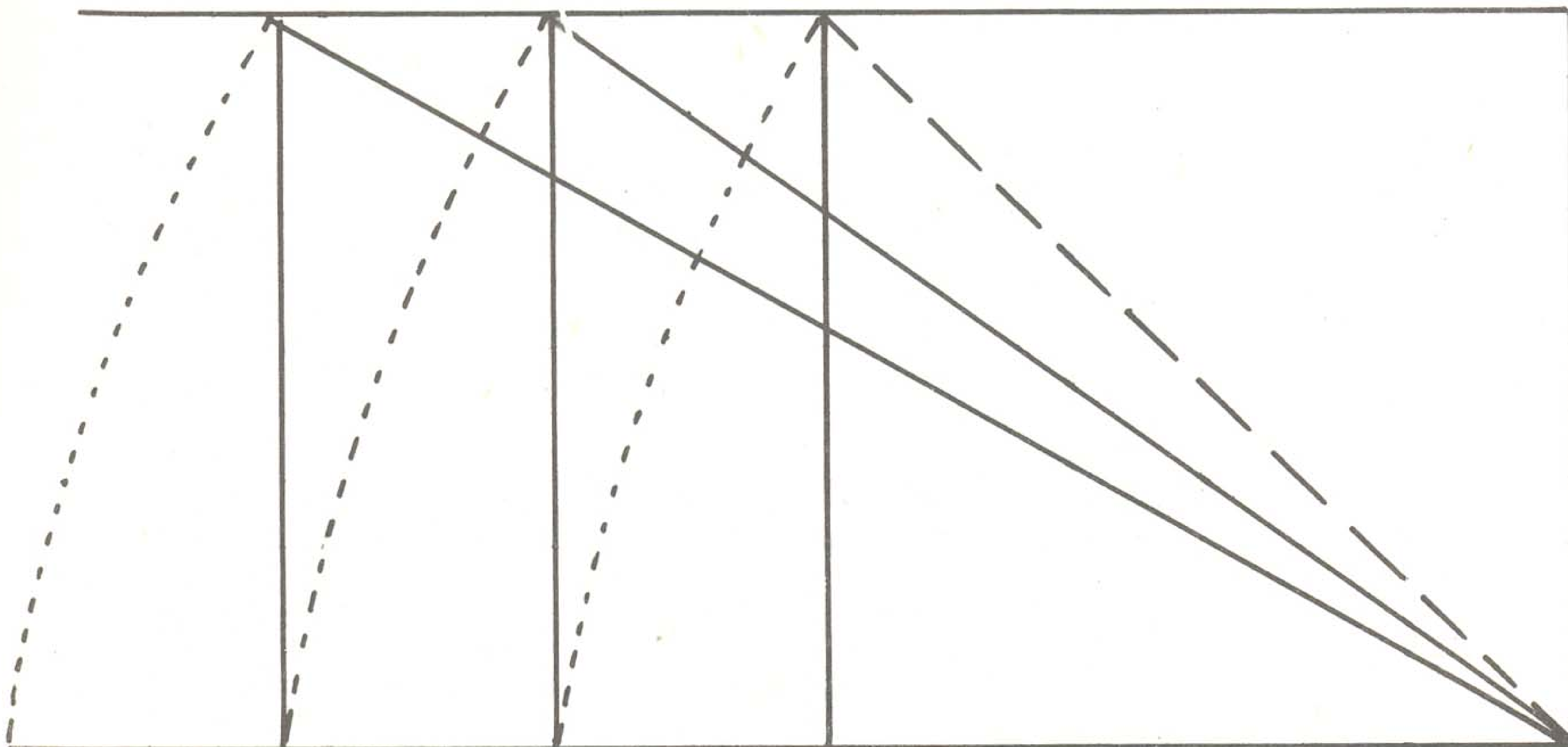
وقو سمي هذا التناسب الهندسي باسم النسبة الذهبية ، واعتبرت هذه النسبة ــ خلال قرون عديدة ــ مفتاحا لاسرار الفن ، وأصبحت تطبيقاتها شاملة ، ليس في الفن وحده بل في الطبيعة ، وقد عوملت كشيء ديني مقدس وأرجع أكثر من كاتب في القرن السادس عشر أقسامها الثلاثة الى الثالوث المقدس .

انها النظرية التي تستند الى فرضيتين لاقليدس (الكتاب الثاني الفرضية الثانية) :

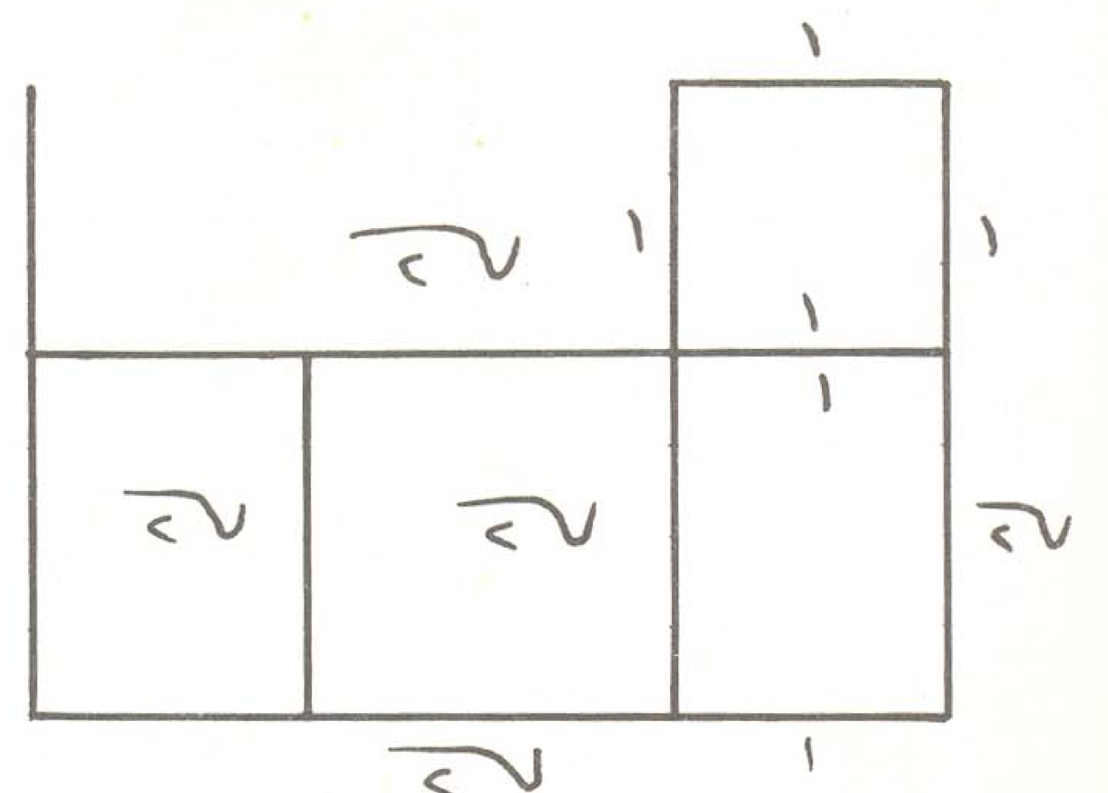
« أن تقطع خطا مستقيما بحيث تكون مساحة المستطيل المرسوم على الجزء الصغير بهذه النسبة ، مضافا اليها مساحة المربع المرسوم على الجزء الصغير تساوي مساحة المربع المرسوم على الجزء الكبير »(١٨).

وفي الكتاب السادس (الفرضية ٣٠) : « أن تقطع خطا محددا بالنسبة ذات الوسط والطرفين» والنظرية المعروفة تتلخص فيما يلي : « أ ن تقطع خطا بحيث تكون نسبة الجزء الاقصر الى الاطول كنسبة الاطول الى الخط كله ، والنسبة الناتجة تعادل تقريبا ٥ على ٨ أو ٨ على ١٣ أو ١٣ على ٢١ الخ(١٩) ولكنها لاتعادل **هذا المقدار تماما ، فهي تسمى في الحساب (العدد الاصم) أو (الرقم غير القياسي) ، وقد اضاف ذلك الى سمعتها الصوفية ميزات كثيرة ، والفت دراسات هامة حول هذا الموضوع ، ومنذ منتصف القرن الماضي بدأ الناس ينظرون اليها نظرة جدية ، فقد حاول كاتب الماني يدعى (تسازينغ) أن يثبت أن (النسبة الذهبية) هي مفتاح علم (تكوين الاعضاء) Morphology سواء في الطبيعة أو الفن ، وجعل (جوستاف تيودور فيشنر) ، مؤسس علم الجمال التجريبي والذي طبعت اعماله في السبعينات ، هذه النسبة أهم موضوع عالجه ، ومنذ ذلك التاريخ لايصدر كتاب في علم الجمال الا ويولي هذه النسبة قسطا كبيرا من الاهتمام .**

ولقد زعم احد المغالين من أمثال (تسازينغ) ان النسبة الذهبية كامنة في كل عمل فني ، ولكن الابحاث التي تلته لم تؤيد زعمه وعلى كل نستطيع أن نفترض أن الفنان الممتاز قد يطبق هذه النسبة في بناء عمله الفني ، أو يتوصل اليها حتما بواسطة احساسه الغريزي بالشكل . وقد شاع استعمال هذه النسبة للحصول على نسب فنية بين طول وعرض المستطيلات التي تصنع وفقها الشبابيك والابواب ، وفي اطارات اللوحات وصفحات الكتب والصحف ، حتى أن كل جزء من الكمان الجيد يخضع لهذه القوانين، والاهرامات



شكل رقم (١) : مربع الإدارة

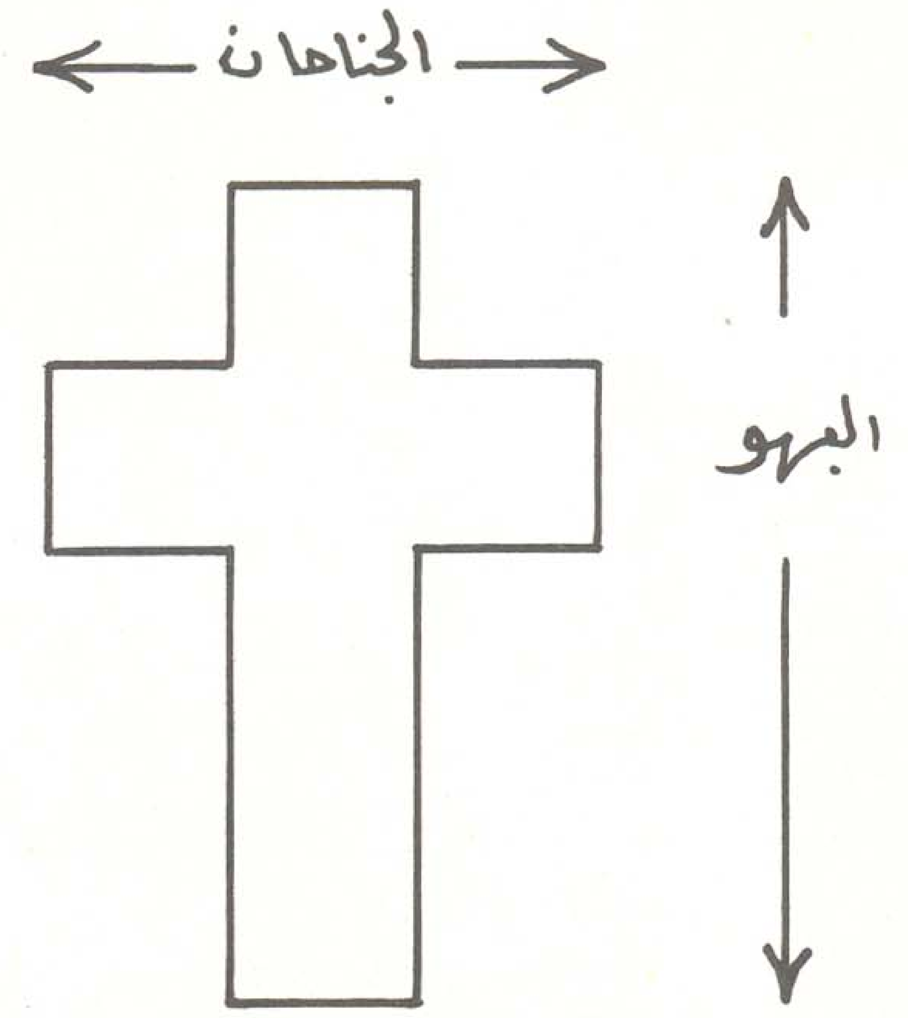


المصرية شرحت بواسطتها . والكاتدرائيات القوطية فسرت بسهولة عن طريق هذه النسبة ، [نسبة طول جناحي الكنيسة الى طول البهو] رسم (١) و [نسبة العمود الى القوس [رسم (٢) و] نسبة المنارة الى البرج] رسم (٣) وهكذا ، واستعملت النسبة الذهبية أحيانا في فن التصوير الزيتي للدلالة على النسبة بين المساحة الكائنة فوق خط الافق ، والمساحة التي تقع تحت هذا الخط، وفي العلاقة بين خلفية اللوحة والجزء الامامي منها ، ثم أتت نظرية تساوي الاقسام الجانبية في اللوحة بعد ذلك .

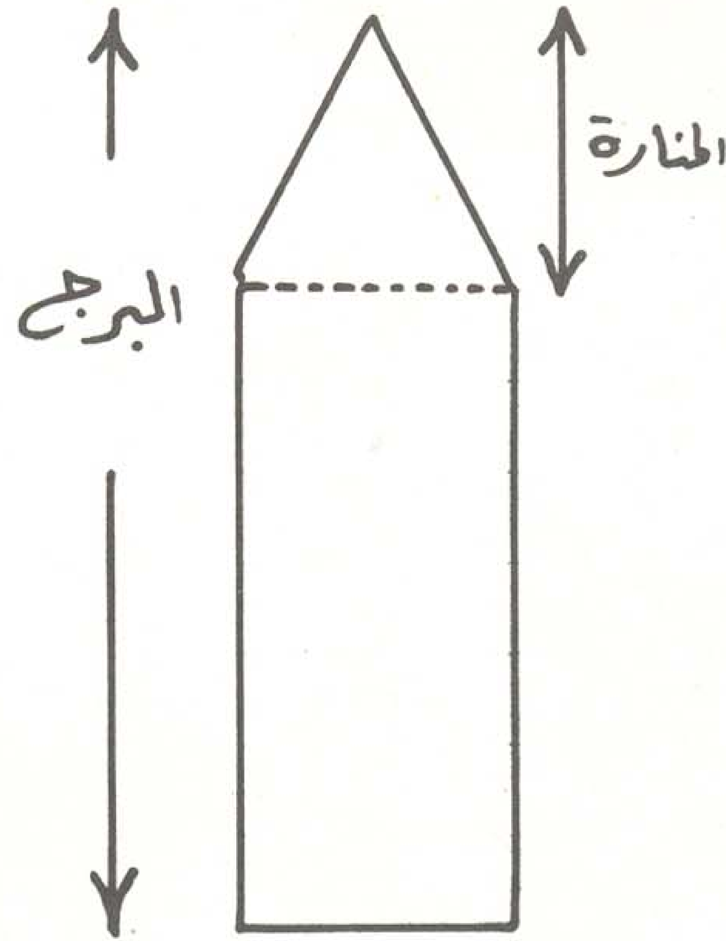
وان لوحات (بييروديلا فرانشيسكا) لتعتبر أمثلة نموذجية لهذا التنظيم الهندسي .

١١ ـ حدود التناسق الهندسي

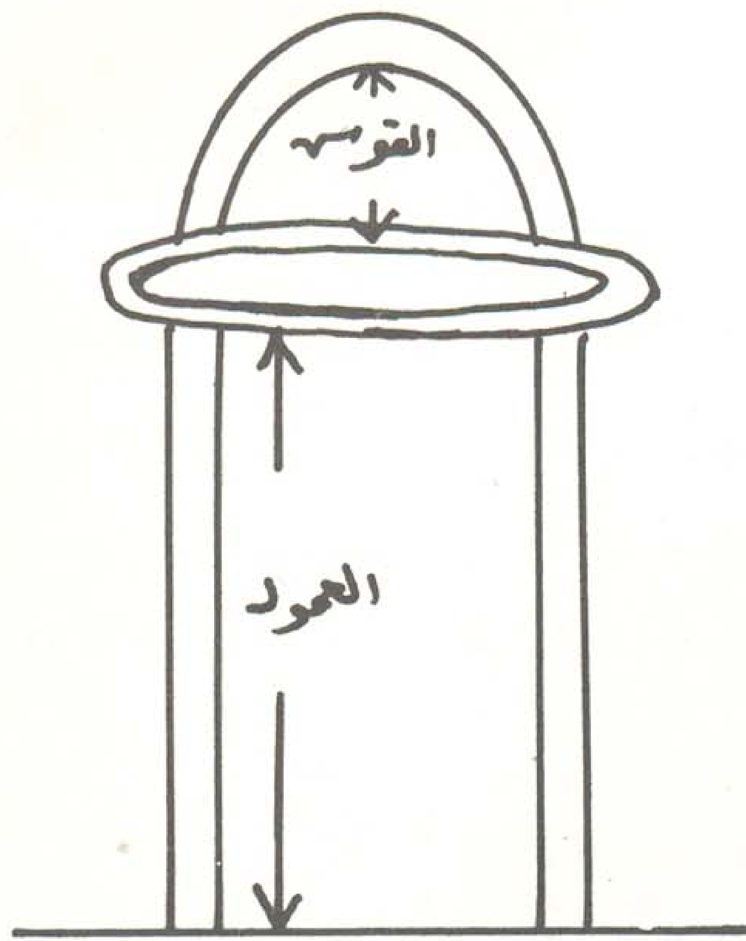
ليست النسبة الذهبية فريدة في نوعها ، بل توجد نسب أخرى قد هيأت لنوع من التوافق اللانهائي ، لنضمن تناسقا harmony كاملا ، مثل المربع المرسوم ضمن مستطيل بحيث يكون ضلعه هو عرض هذا المستطيل، ان اللانهائية النسبية التي تجمع هذه العلاقات تحبط كل شرح آلي لتناسق العمل الفني تناسقا كاملا ، فمع أن المقاييس الهندسية في هذه العملية مؤكدة تماما ، الا ان العمل الفني يتطلب غريزة وحساسية تستعملان لاعطاء التأثير الفني المطلوب . وأنا أود أن أقترح نظرية كنظرية العروض الشعري ،



الكاتدرائية القوطية
(منظر علوي)
رسم (١)



الكاتدرائية القوطية
(منظر جانبي)
رسم (٢)



الكاتدرائية القوطية
(منظر جانبي)
رسم (٣)

(١٦) جيوتودي بوندون : (١٢٦٦ ـ ١٣٣٧) فنان ايطالي عاش فلورنسا ، وعاصر دانتي الشاعر الايطالي ، واعتبر أول فناني عصر النهضة الايطالية ، وأول فنان حاول تطوير فن التصوير الايطالي ، فكان رائد الفن في عصر النهضة . (المجلة)

(١٧) ميكلا نجلو : (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤) يعتبر من أعظم فناني عصر النهضة ، واشتهر كنحات ومصور ومعماري ، ومن أشهر أعماله في التصوير سقف كنيسة السستين في الفاتيكان ، وقد عاش في فلورنسا وروما وعاصر ليوناردو ورافاييل . (المجلة)

(١٨) النسبة الذهبية : نحصل على النسبة الذهبية من مستطيل حيث يوجد مربعان منطبقان على ضلعي هذا المستطيل واحد هذين المربعين ذو مساحة تساوي ضعف مساحة الاخر

وهذه النسبة يمكن وضعها بسهولة بواسطة الابتداء بمربع وادارة محوره أو قطره .

ومربع الادارة له أهمية كبيرة لانه يتصل بالنسبة ١ / ١٫٦١٨ التي تعطي نسبة الطول على العرض وهي موجودة في الارقام ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٣ ، ٢١ ، ٣٤ الخ اذ أن كل رقم هو حاصل جمع الرقمين السابقين له وكل نسبة تعطي ١٫٦١٨ تقريبا ، اذ قسم كل رقم على السابق له . (المجلة)

(١٩) اذا قسم مستقيم الى جزئين نسبة الصغير الى الكبير كنسبة الكبير الى المستقيم كله أي :

فمن المعروف أن الشعر الخاضع تمام الخضوع لعلم العروض شديد الركاكة لدرجة لاتطاق ولهذا استخدم الشعراء البحور بحرية فصار البحر Feet يتداخل مع البحر Metre والايقاع Rytnme العام قد تضاف بعض الإضافات اليه ، والنتيجة التي نريد الحصول عليها هي أن الاشعار التي أجريت عليها التعديلات هي أجمل من الاشعار التي لم يجر عليها أي تبديل عروضي .

وقد يحدث الشيء نفسه في الفن التشكيلي ، اذ يمكن اعتبار بعض النسب الهندسية ، وهي النسب الفطرية تشكل بنية العالم Structure وتمثل المقياس وتمثل المقياس الصحيح الذي ينطلق الفن منه بمهارة متفاوتة الاتقان وان مقدارهذا الانطلاق الذي يشبه ما يقوم به الشاعر حين يبدل الايقاع والبحر ـ لايمكن ان يحدد بالقوانين بل بالاحساس الغريزي او الحساسية التي يملكها الفنان .

١٢ ـ التحوير

قد يعني (التحوير) بعدا عن التناسق الهندسي الدقيق ، أو بصورة عامة قد يدل على عدم اهتمام بالنسب الموجودة في العالم الواقعي ، لهذا يمكننا القول بأ نالفن قد خضع دوما الى قسط من التحوير على نحو عام ، أو ربما كان التحوير مناقضا لما هو مألوف ، وحتى في النحت الكلاسيكي اليوناني فقد حر ّف الفنان المثل الاعلى ، اذ لم يكن خط الانف والجبهة شديد الاستقامة في الواقع ، ولا الوجه بيضاويا تماما ، ولا الثديان تامي الاستدارة كما نرى في (فينوس دي ميلو) .

وفي الحقيقة ، ان من الصعوبة بمكان أن تجد عملا فنيا قبل (عصر النهضة) الايطالي لم يبتعد عن الواقع بطريقة أو بأخر ى. وفي القرن السادس عشر، ونتيجة لسوء فهم لاهداف الفن الكلاسيكي انتشرت (الواقعية التسجيلية الحرفية)(٢١) ، وأصبحت شاملة ، ولكن هذه الواقعية لم تستمر لفترة طويلة ، اذ ان الفنانين قد ابتعدوا في القرنين السابع عشر والثامن عشر عن مفهوم الفن في عصر النهضة لسبب أو لآخر ، ولم يحدث أ ناعتبرت (الواقعية التسجيلية الحرفية) أمرا طبيعيا الا في القرن التاسع عشر وهو قرن التقليد .

هناك على كل حال درجات مختلفة من (التحوير) للواقع ، ويمكننا أن نقول بأنه لم يعترض أحد على اعطاء الواقع نفحة مثالية ، لكن المشاهد يعترض حين تحقر الطبيعة ، اذ يمكننا أن نجعل خط الانف والجبهة شديد الاستقامة ، ولكن لايجوز أن تتحول الخطوط الى شكل مستحيل ، والمشكلة ترجع الى درجة (التحوير) فقط ، وان المدى الذي نذهب اليه في هذا التحوير هو الذي يخلق هذه الفروق وهي المشكلة التي يدور حولها الجدل .

ولكن كيف يمكننا أن نضع حدا لهذه المشكلة ، اذ تركنا (الفن اليوناني) وعدنا الى الفن السلتي والفن الصيني ، نرى أن التحوير قد قطع مدى بعيدا ، حتى اختفت (الواقعية) منه ، فنحن أمام (صيغة هندسية) أما في الفن البيزنطي فتبدو الرغبة فيتمثيل-الفكرة على شكل رمزي ، وقد نزعت كل الملامح الانسانية عن الاشكال البشرية ، ان المسيح في حضن العذراء لم يعد طفلا بل رسما منمنما (Miniature) يجسد عظمة السيد المسيح كانسان كبير . وفي الفن القوطييبدو أن كلشيء قد أعد ليرفد الغاية الاساسية للكاتدرائية ، وهي التعبير عن الطبيعة المتعالية للشعور الديني . ومثالية اليونان قد امتزجت برمزية الفن البيزنطي ، أما الغاية فهي ليست (الواقعية الدقيقة). وفي الفن الصيني والفارسي والفنون الشرقية بصورة عامة تستخدم الدوافع بصورة لاواقعية ، بل بصورة



فينوس أخرى ... تعكس نفس الهدف

حسية ، أعني ان الواقع يرفد الايقاع العام للصيغ التي ابتكرها الفنان ، ومدى حيوية هذه الصيغ(٢٢).

والتحرر من التقليد التام في كل مرة ، يبدو مغايرا للتحوير في المرة الاخرى ، وتمليه ارادة الفنان في التشكيل ... ورغبته في ايقاع أو كتل متوازنة أو موحدة ، وتتحكم ارادة الفنان بها ، كي يصل الى ابتكار رمز يعبر عن شيء يفوق الواقع ، شيء روحاني ، واظن أن من الممكن القول بأن الهدف الثاني ، أي الرغبة في جعل العمل الفني رمزيا ليس هدفا جماليا ، والاعمال الفنية التي تؤثر في الناس كتأثير الكنائس البيزنطية في (رافينا) قليلة ، غير أن قسطا كبيرا مما فيها يرجع للزمن تقريبا ، كما أن تأثيرها الشديد ليس شيئا دينيا خالصا بل يرجع في جزء كبير منه الى التاريخ أو الدين ، وبعضه يرجع للجو المحيط ويجب أن نضيف الى ذلك ارادة الفنان ، **وان عزلة الفن عن هذه التأثيرات جميعا تجعل الفن يرجع الى عناصره الاساسية وهي (الشكل) و (اللون)(٢٣) .**

١٣ ـ الصيغة

ان الاسباب النفسية التي تدفع الفنان ـ والفنان الكامن في كل منا الى التعبير عن نفسه ضمن صيغة معينة يختارها هي اسباب غامضة رغم ان من الممكن شرحها فيزيولوجيا ، لان الغريزة ، هي التي تدفعنا الى تركيب ازرار ليست ضرورية على ملابسنا وهي التي تلائم بين جواربنا وربطات عنقنا او قبعاتنا ، وتجعلنا نضع الساعة في منتصف الرف ، والبقدونس حول اللحم البارد ، ولكن هذه الدوافع الغريزية والفطرية هي التي تجعل الفنان ينظم دوافعه في صيغة معينة

لقد نحت الفنان الصيني حصانا من المرمر ، وكان يستطيع ان يجعل هذا الحصان واقعيا لو اراد ، ولكنه لم يهتم بتشريح الحصان ، لان الحصان قد اوحى له بصيغة من الكتل المنحنية ، ومن الرقبة الملتوية ومن تجعد شعر الرقبة ، وان انحناءات الفخذ والارجل يجب ان تحور من اجل اعطاء هذه الصيغة التي يريد الفنان التعبير عنها ، والنتيجة التي حصلنا عليها لاتشبه الحصان عملا فنيا شديد التأثير .

ان (الحصان الصيني) ينتمي الى مرحلة من اهم مراحل الفن الصيني ، ويبدو كعمل فني لابأس به وحتى المتشككون يعترفون بذلك . ولكننا ان اتينا الى عمل فني حديث ، لوحة زيتية مثل (استراحة الموديل) للفنان (هنري ماتيس) نجد ان موجة كبيرة من العداء قد اثيرت ضدها لمختلف الاسباب ، ولكن الفكرة الرئيسية التي تحدثنا عنها قد تضمنها هذا العمل ، وهي تشابه كل التشابه العمل الفني ، ان (ماتيس) لاينظر للموديل كمخلوق بشري ولا يهتم بالمشهد من أجل خواصه الهندسية ، لكن هذه الاشياء قد اقترحت عليه صيغة معينة ، والصيغة التي عبر عنها لست عملا فنيا مبررا تماما ، بل يبدو ان الفهم الغريزي للموضوع اكثر تعقيدا من اي واقعية مقلدة يمكن ان ترسم هذا الموضوع .

ان الصيغة (٢٣) وحدها لايمكن ان تكون عملا فنيا بل من الممكن ان نقول بأن كل **عمل فني يتضمن دوما (صيغة) من نوع معين ، ولكن ليست كل (الصيغ) اعمالا فنية** . ان مثل هذه العبارة تحتاج الى توضيح للحدود التي تكون الصيغ فيها اعمالا فنية اذ العمل الفني يتضمن درجة من التعقيد ، وذلك لاننا نرفض حدود (التصميم) البسيط للدوائر والمستطيلات ، وحتى بالنسبة للتصاميم المعقدة والكاملة لسجادة صنعت اليا ، مع انها متوازية ومنسجمة الاجزاء ، لان الفن اكثر تعقيدا في تنظيماته الداخلية من الصيغ المبسطة .

(٢٠) في المستطيل السابق اذا حققنا فيه النسبة أي لنفترض أن طوله (٢٣٣) وعرضه (١٤٤) ، فتكون المعادلة:

(٢٣٣ × ٢٤٤) + (١٤٤ × ١٤٤) = ٢٣٣ × ٢٣٣

٣٣٥٥٥٢ + ٢٠٧٣٦ = ٥٤٢٨٩ أي :

٥٤٢٨٨ = ٥٤٢٨٩ تقريبا

(المجلة)

(٢١) حين نكتب عن الواقعية التسجيلية ، فلا نعني (الواقعية Represehtative Art بل نعني ما تقصده الكلمة الانجليزية أي اعادة رسم الواقع كما هو كالتصوير الفوتوغرافي .

(المجلة)

(٢٢) Celtic Art الفن السلتي فن شعب عاش في أوربا الغربية ومنه خرج الايرلنديون والاسكتلنديون الشماليون وغيرهم من الشعوب انظر الفقرة (٤٤ آ) من الكتاب .

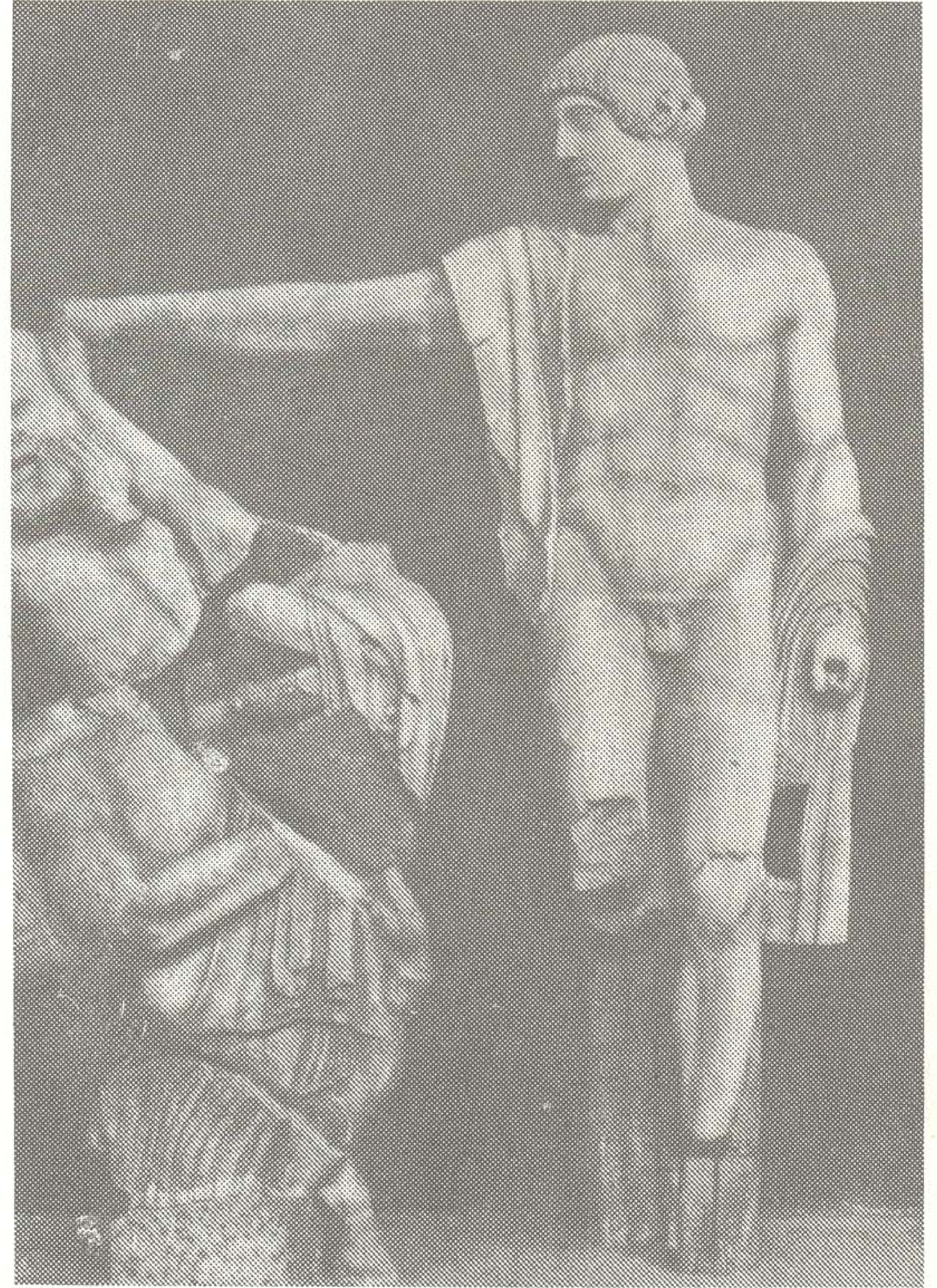
(المجلة)

(٢٣) لابد لنا من شرح الفكرة ، ان (هربرت ريد) يقول بأن الصيغة عند الفنون الشرقية الصينية والفارسية ، هي عبارة عن تصور معين يتكون في ذهن الفنان ، وحين يرى الاشياء الواقعية تساعده هذه الاشياء على تنفيذ الصيغة المتصورة في الذهن ، ولهذا يكون الدافع لتنفيذ الصيغة رافدا لهذه الصيغة ، لان حيوية الصيغ وايقاعها العام هما اللذان يعطيان العمل الفني أهميته وقيمته .

(المجلة)

١٤ ـ العنصر الشخصي

لابد من توقع وجود (عنصر شخصي) في العمل الفني ـ وتوقع ان تكون لدى الفنان الحساسية المكتشفة ان لم يكن العقل المكتشف ، وهذا العنصر شخصي متميز ، ويمثل رؤية معينة للعالم ، وهذا التوقع لكشف الشيء الاصيل هو الذي يمنع الانسان العادي من رؤية كل الجوانب في العمل الفني ،ويؤدي الى فهم خاطىء لطبيعة الفن ، فالانسان العادي يبدو شديد الاصرار على الفهم وعلى البحث عن رسالة اللوحة ، لانه ينسى ان الحساسية هي فعالية سلبية بالنسبة لمقدرة الانسان على التأليف ، **وان الاشياء التي تنعكس في الحساسية لها وجودها الواقعي (٢٤)** ويبدو الفنان شديد الاهتمام بهذا الوجود الموضوعي، وحين ينتقل الفنان من الحساسية المفرطة ، يبدو العمل الفني في هذه المراحل ضعيفا وهذا يعني ان العمل الفني يمكن ان يعرف ، تعريفا صادقا وملائما على أنه : « **الصيغة التي اوحت بها الحساسية** » .





أبولو بلفدير : قمة التعبير المثالي عن الرجل .

(٢٣) لقد استخدم بعض المترجمين كلمة (تصميم) ، لترجمة كلمة **Pattern** مع أن الترجمة الصحيحة للكلمة هي (صيغة)، لان كلمة (تصميم) يمكن أن تكون ترجمة لكلمة **Designe** الانجليزية ، والتصميم تستعمل في حقول الفنون التطبيقية ، ويمكن أن تلتقي مع كلمة (صيغة) ، ولكن (التصميم) تستعمل للفن التطبيقي لان العمل الفني يوحي بالصيغة في الفنون التشكيلية ، بينما يسبق (التصميم) العمل التطبيقي، ويمكن أن يندمج المعنيان في بعض المجالات المشتركة بين الفنين (المجلة) .

(٢٤) يمكن أن نلاحظ أن نلاحظ أن (هربرت ريد) يؤمن بالوجود ـ المادي للواقع المتميز عن المشاهد ، وبالمادة التي تؤمن بانعكاس الواقع في الاحاسيس ، ووجوده الراسخ ، من ناحية . ولهذا نرى (هربرت ريد) يعرف الفن هنا على شكل يعتبر مخالفا لما ذهبت اليه الفنون الشرقية حين تحدث عنها في بحثه عن (التحوير) حين جعل (الدافع رافدا للصيغة) (المجلة) .

(٢٥) ان التوازن الموزع يعني رفض التناظر حول خط عامودي ، بل ان هذا التوازن يفترض شكلا أكثر تعقيدا ويسعى الى الغاء التناظر ، ويعتمد على أساليب عديدة لخلق صيغة مقبولة فنيا (المجلة)

(٢٦) هوكوزاي : فنان ياباني شهير ترجع شهرته الى مجموعة من المطبوعات الملونة التي حفرها ، وهو من الفنانين اليابان الذين يتمتعون اليوم بشهرة عالمية ، ومن أشهر أعماله مجموعة (في سبيل الحياة) التي نفذها عام ١٨١٤ ، وقد ربط أعماله بتصوير الانسان في عمله وكدحه ومتعته (المترجم) .

١٥ ـ تعريف الصيغة

يجب ا ننعرف كلمة (صيغة) بشكل اكثر دقة ، وان استعمالها العادي تنظيم قطعة قماش مثلا يدلنا على توزيع الخطوط والالوان توزيعا مكررا وبشكل محدد وثابت . ا نالصيغة تعني اذن **درجة معينة من الانتظام داخل اطار فني محدد** . ففي لوحة ما تعنى (الصيغة) الاطار بالمعنى الحرفي للكلمة ، وابعد من ذلك المفهوم المبسط للصيغة . تصل الى درجةمتزايدة من التعقيد ، والدرجة الاولى هي (التناظر) اذ بدلا من ان نكرر تصميما ما في مجموعة زخارف متوازية تبدو المجموعة الثانية قد عكست ، ولقد نشأ هذا الاسلوب نتيجة التطور في صنع النسيج ، اذ بدلا من ان نقلد (الصيغة) نحصل على توازن دقيق كما في اشكال الحيوانات المتناظرة الشائعة في الفن الشرقي .

والصعوبة الثانية هي اغفال التوازن المتناظر من أجل التوازن الموزع (٢٥) ، اذ ان كل عمل يتضمن نقطة متخيلة ذات اهمية ، وهي تشبه مركز ثقل شيء ما وحول هذه النقطة تتوزع الخطوط والمساحات بطريقة ما حتى تحصل على نوع من التوازن التام (٢٥) .

وان الغاية من تكوين هذه الانماط هو الوصول الى التناسق Harmony والتناسق يهدف الى ارضاء تذوقها للجمال .

١٦ ـ تعريف الشكل

سنعرف الشكل فيما بعد انظر (الفقرة ٢٦) ، وفي الواقع ان كلمة شكل ليست غامضة ، أ نالمعجم يعطينا التعريف التالي :

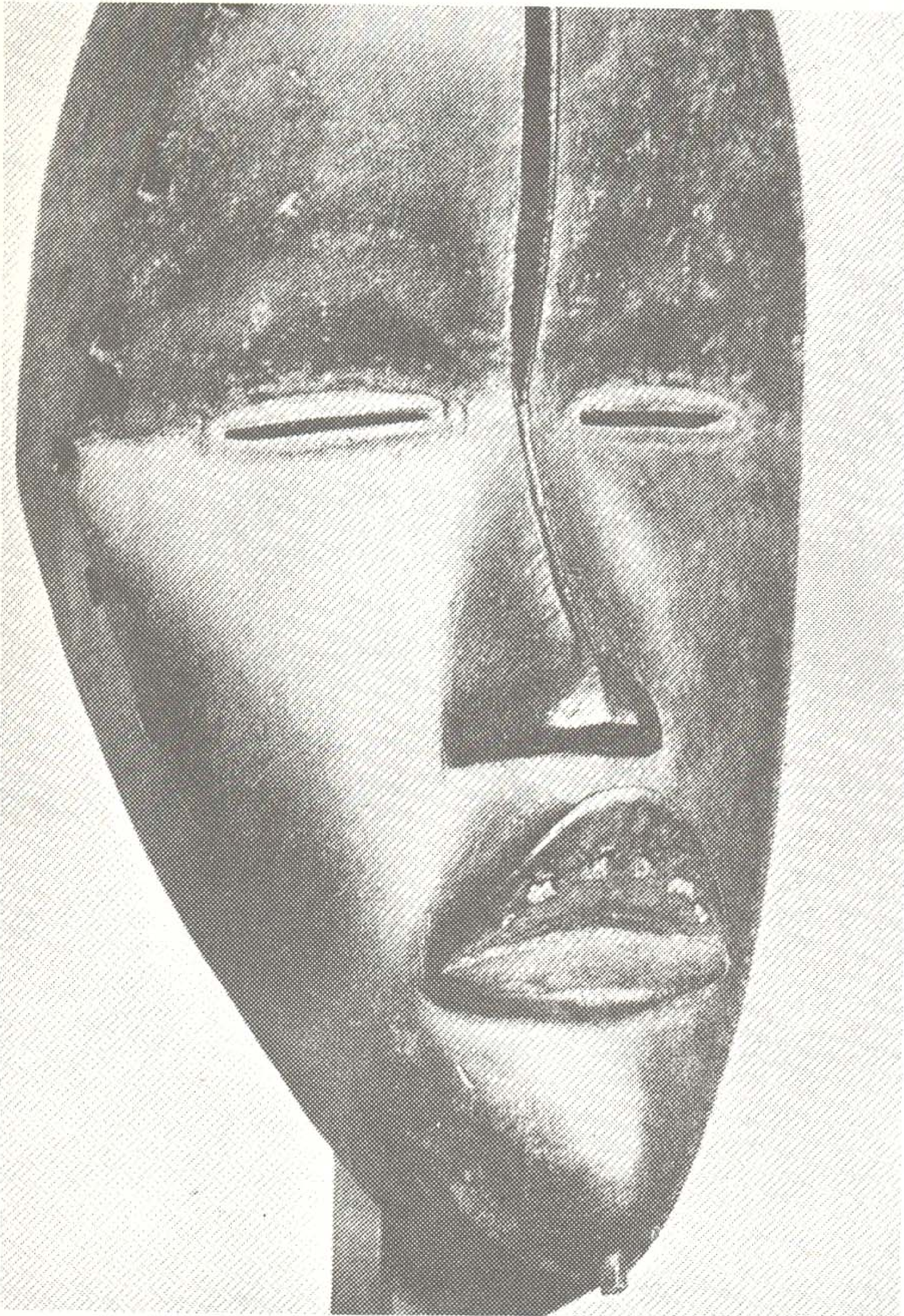
« الشكل هو الهيئة وتنظيم الاجزاء والمظهر الخارجي »

وان شكل أي عمل فني ليس الا هيئة Shope وتنظيم اجزائه ، ومظهره الخارجي ، فهناك دوما (شكل) مادامت هناك (هيئة) ولكن الشكل يعني ـ حين نتحدث عن عمل فني ـ ان هناك شكلا ما من نوع معين يؤثر فينا بطريقة ما .

الشكل لايفترض الانتظام Regularity او التناظر Symmatry او اي نوع من النسب الجامدة، وحين نتحدث عن شكل عمل فني ، فنحن نعني نفس مانعنيه حين نتحدث عن شكل رجل رياضي ، ان الرياضي يتمتع بشكل جميل حين لايكون مترهلا ،وحين تكون عضلاته قوية ، وبنيته جيدة ، وحركاته لينة ويمكننا ان نكرر نفس الكلام بالنسبة لتمثال او لوحة لنأخذ مثلا لوحة ما لنرى ماذا يحدث اذا نظرنا اليها ؟ وسنفترض انها لوحة جيدة وكما نقول عادة انهاتثيرنا

١٧ ـ ماذا يحدث اذا نظرنا الى لوحة ؟!

ان المثل الذي سوف ألجأ اليه هو لوحة ملونة للفنان الياباني « هاتسوشيكا هوكوزاي » (٢٦) ١٧٦٠ــ ١٨٤٩ فبالاضافة الىماسبق لنا انافترضناه ان اللوحة تعتبر جيدة حين يكون الشخص الذي ينظر اليها يتمتع بحالة عقلية جيدة ، والامران ضروريان لان الشخص يجب ان يكون منفتحا على اللوحة عقليا! **Open Mind** ، ولم يكن هذا الشخص يتوقع رؤية لوحة من نوع معين ، او لوحة من هذا الصنف ، ثم اقترب بهدوء ليقف امامها ، وما يحدث حينئذ يرجع الى ظاهريا للدوافع القومية والجنسية ، ولكننا سوف نتناول المشكلة من اكثر زواياها غموضا ،وسنفترض ان الناظر هو رجل انكليزي عادي ، ا نالمراقب الممارس الذي يختبيء خلف ستارة سوف يلاحظ ان هذا الشخصالعادي قد توسعتحدقتا عينيه وتقطعت انفاسه ، وربما يشهق ، وقد يقف امامها ثلاثينثانية او خمس دقائق ثم ينصرف بعدها ليكتب بعد ذلك رسالة ما تبدو فيها هزة السرور **التي احس بها سلبيا وقد تشتت في طوفا نمن التفضيل الذي يتجاوز الحدود** .



الفن الافريقي : لم يعد الفنان يبحث عن الجمال

نزعات القرن العشرين الفنية

بقلم : ستيفان فيتزولدت
ترجمة : رضا حسحس

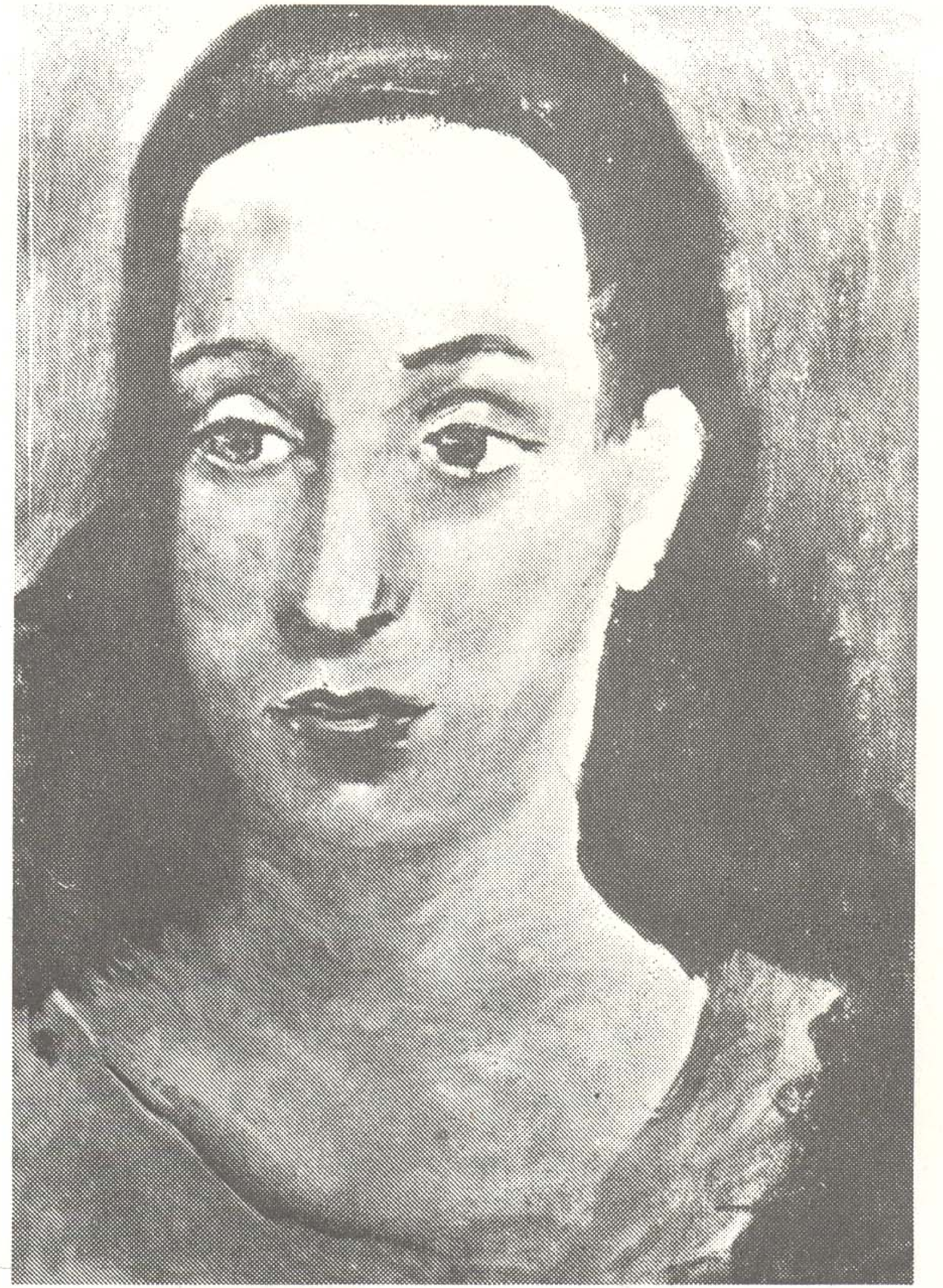
وضع الفنون قبل عام ١٩١٤ :

حدثت الثورة الحقيقية والاساسية في الفن ، والتي لم تكن مقتصرة على الفنون التشكيلية ، في الحقبة الاولى من هذا القرن . وقد تضمنت ظهور الفن التجريدي الذي هو عبارة عن « تطوير وتوسيع للعملية الابداعية زودت الفنان بوسيلة الكشف عن العالم التعبيري للانسان دون الحاجة الى اللجوء مجازيا الى مواضيع العالم الخارجي » . (ورنر هوفمان) وبين عامي ١٩٠٥ - ١٩١٢ حدثت ان ادت نزعات فنية ذات مضامين متماثلة جميعها في الوقت نفسه الى ظهور هذا الفن الجديد . احدى هذه النزعات كانت تعبيرية والاخرى بنائية تطابقت الاولى منها مع الاتجاه الوحشي في فرنسا والاتجاه التعبيري في المانيا بدءا بفان كوخ وغوغان وانتهاء بماتيس وكاندنسكي . اما النزعة الاخرى فقد تمركزت حول فن سيزان ولقيت ازدهارها في تكعيبية بيكاسو وبراك وجوان جري .

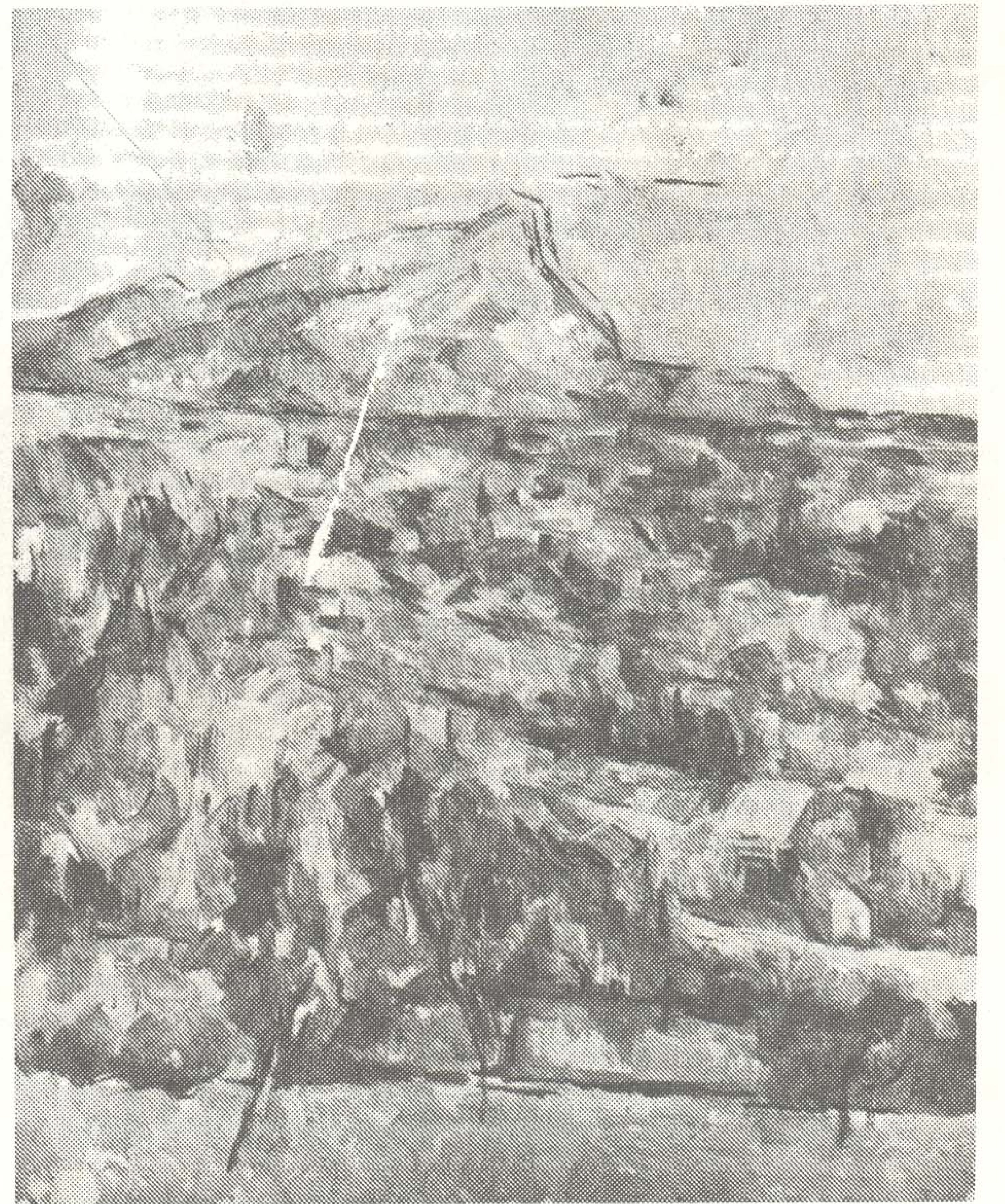
في عام ١٩٠٥ عريض ماتيس وبراك وديران وفان دونجن وفلاميك اكثر اعمالهم حداثة في صالون الخريف في باريس وكان اهتمامهم الاول هو اللون في كامل نقائه وبساطته . وكان اللون بالذات بشكليه التزييني والتعبيري في آن معا هو الذي حمل على عاتقه مهمة بناء سطح اللوحة الزيتية . وفي ذلك العام نفسه توحدت مجموعتان من الاصدقاء الفنانين الا وهم الطلاب المعماريون هيكل وشميدت - روتللوف ، وكيرشنر وبلي من ناحية ، ومن ناحية اخرى وبعد عام من ذلك انضم اليهم كل من بشتشتاين ونولد والفنان السويسري اميبه ، مع ظهور الرسوم الغرافيكية الاولى لهذه الجماعة من الفنانين ظهر الى حيز الوجود التعاونية المسماة الجسر ومعها ايضا التعبيرية الالمانية وبين عامي ١٩٠٨ - ١٩١١ ظهر تغيير جذري اخر في الفن الالماني وهو « اتحاد الفنانين الجديد » الذي تشكل في ميونيخ من حول الفنان كاندنسكي وبحضور جبرييل مونتر واربسلو وجو لانسكي وكانولدت وكوبان وهوفر وقد ظهر المعرض الاول لهذه الجماعة في كانون اول من عام ١٩٠٩ .

وفي معرض الاتحاد الثاني في عام ١٩١٠ عرضت اعمال فنانين روس وفنانين من الاتجاه الوحشي الفرنسي جنبا الى جنب مع اعمال جماعة ميونخ : براك وديران وفان دونجن وبيكاسو وفلامنك ورووو وفلايمير ،ودافيد بورلوك ودينيسوف . وقد انتقل هذا المعرض الى كولون وبرلين وبريمن وهاغن وفرانكفورت . وفي العام نفسه انتج كاندنسكي لوحاته التجريدية الاولى في عام ١٩١٢ وبالتعاون مع فرانز مارك عمل كاندنسكي على اصدار « الماناخ » التي اعطت الحركة اسمها الاول « الفارس الازرق » وقد نظم جهاز تحريرها معرض الجماعة الاولى في عام ١٩١١ — ١٩١٢ . وقد شارك في هذا المعرض كل من: كاندنسكي وماك ومارك وبول كليه وانضم اليهم : دو لوني ، وهنري روسو ، وتبعه مباشرة معرض الفنون الغرافيكية الشهير في عام ١٩١٢ جامعا (٣١٥) عملا فنيا لواحد وثلاثين فنانا من بينهم كبار فناني الجسر والوحشية الفرنسية والتكعيبيين : بيكاسو وبراك والفنانين الروس : لارينوف وجو نشاروفا ومالفيتش والفنان السويسري آرب وجيمي ولوتي وحتى اعمال دولوني وروسو وكلي واصبح الفن الجديد فنا ذا حضور جماهيري .

أما في فرنسا فقد اتخذت الاحداث منحى اخرا فقد انتشرت مقولة سيزان بأن الاشياء تتركب من اشكال هندسية كالمخروط والكرة والاسطوانة وغدا تصريحه هذا عام ١٩٠٦ شعارا للتكعيبية التحليلية التي تطورت على يد بيكاسو وبالتعاون مع براك منذ شتاء عام ١٩٠٨ . وقد فتح معرض سيزان التذكاري في خريف عام ١٩٠٧ لهؤلاء الفنانين عوالم جديدة واصبح على الاشياء المعروضة في لوحاتهم ان تجزأ الى كتل بنائية قياسية الحجم كاشفة على هذا النحو عن الاشكال الاولية والاساسية للعالم المرئي وذلك من خلال تركيباتها الكريستالية . بتجريدنا نماذج الطبيعة فان ما يتبقى حينئذ انما هو الحقائق والارقام التي ستغدو عناصر وسيلة تكوين جديد مستقلة . في عام ١٩١٢ صاغ غليز ومتزنغر نظرية التكعيب . وكتب ابو لونيير مقالته حول « الفنان التكعيبي » ، أما في ايطاليا فقد اغتنى هذا الفن الجديد بمركب سياسي ونشر الكاتب الايطالي توماسو مارننتيي وطالب المستقبليين التي ظهرت في بيانهم الاول في صحيفة الفيفارو الباريسية عام ١٩٠٩ والتي كانت مطالبا قومية وتحريضية موجهة ضد فتور الشعور السائد وضد الثقافة والمكتبات والمتاحف وعالم الثقافة كله . واعطيت للحساسية الجديدة قيمة خاصة : « سيارة سباق اكثر جمالا من تمثال ربة النصر . » (كارا) اتخذ بوشيوني وروسوللو سيفيريني شأنهم شأن الانطباعية الانطباع الحسي البصري نقطة انطلاق فنية لهم ولكن بشكليه المستمر من منتجات واحداث الحضارة



اندريه دوران : أحد أهم فناني المدرسة الوحشية .



سيزان : أهم فنان مهد للتكعيبية .

الحديثة : كالآلاله والسرعة والفعل وكان شاغلهم الاول هو تمثيل الحركة بشكليها المطلق والنسبي .

اطلق معرض المستقبليين الاول الذي اقيم في باريس عام ١٩١٢ الجدل حول عنصر الحركة وظاهرة التزامن حتى بين الفنانين الفرنسيين ، وتشكلت حول الفنانين ديلوني وكوبكا وفيون مجموعة كان هدفها ايجاد تركيب جديد يجمع ما بين التلوين عند الوحشيين وبين الشكل عند التكعبيين . واطلق ابو لونير على اللوحات التي انتجها كل من ليجيه ، بيكاسو ، دو شامب بدءا من عام ١٩٠٩ اصطلاح « التكعيبية الاورفية » مقابل التكعيبة العلمية او التكعيبة الفيزيائية أو الغريزية . وفي عام ١٩٠٧ على أقل تقدير بدأ الفنانون الوحشيون يثيرون انتباه الناس في روسيا وبدأت الصحف تتحدث عن احدث التطورات الفنية في فرنسا (مجلة ابو لو مايكوفسكي منذ عام ١٩١٠) وبدأ جامعوا اللوحات الروس يقومون بعقد صفقات شراء اللوحات الفنية من باريس . وفي عام ١٩١٠ ظهرت مجموعة من الفنانين المستقبليين ـ التكعيبيين في معرض موسكو كارو ـ بوب .

وفي السنين اللاحقة تشكلت ثلاث نزعات مختلفة كنزعة « الرايونزم » التي خرج بها لا رياوف وزوجته جوتشاروفا تلك النزعة التي كانت تجرد الانطباعات عن الريف محولة اياها الى خطوط قوة ، وكنزعة « السوبرماتزم ـ التفوقية » او سيادة الشعور النقي في الفن كتلك التي مارسها مالفتش وكنبائية ليفتش وتاتلان مستخدمين الخيال المعماري لدراسة العلاقات الحجمية القياسية والتأثيرات المساحية للون .

وهنا تظهر صلة واضحة مع المجموعة الهولندية الملتفة حوه تيو فان دوزبرغ وموندريان التي كانت تنتج تكوينات تجريدية منذ عام ١٩١٢ ـ ١٩١٣ والتي صاغت نظرياتها في صحيفة دوستيل التي تأسست عام ١٩١٧ وكان تطور هذه الجماعة عبارة عن تطور مستقل. ان اية رواية شاملة للحركات الفنية في اوروبا قبل الحرب العالمية الاولى ستكون ناقصة ان لم نقل خاطئة اذا ما اقتصرت على تلك النزعات الثورية التي ادت نحو الاعمال التجريدية او نحو الاعمال البنائية فالاتجاه الانطباعي استمر بالنمو وكذلك الاتجاه الرمزي ففي المعرض الكبير الخاص في كولون عام ١٩١٢ اعطيت لمونش غرفة شرف خاصة لعرض اعماله . والشيء الخاص الذي سحر الالمان في اعماله هو قدرته على « تحويل تلك العناصر النفسية المترعة بالرعب المتدفقة ـ كرؤى ـ من خلف العالم المرئي تحويلها الى لوحات » (فرنر هاتمان) . وقد سيطرت على الساحة الفنية في برلين في تلك المرحلة انطباعية ليبرمان وكورنث وسليفغوت الالمانية . وفي عام ١٩٠٨ تشكلت في باريس مجموعة « مناصرو ماتيس الالمان » والتي كانت اعمالها استمرارا لهزات الوحشية ومن بينهم اوسكار مول وهانز يورمان وحتى جماعة « الفن الجديد » استمرت بالتواصل ، فقد انهى هوفمان بناءه Vienna Scession في فيينا في عام ١٩٠٨ لكن المشاكل الفنية والاجتماعية التي اصدرتها الانطباعية والرمزية وجماعة الفن الجديد لم تجد حلا كاملا خلال فترة الحرب العالمية الاولى . بل على العكس من ذلك تماما ، فالمواجهة الخلاقة للطبيعة وللنفس الانسانية باشكال جديدة من التفكير والتعبير استمرت على نحو مكثف مؤثرة بكل فعالية وحتى على نحو ارتدادي على النزعات الانطباعية والبنائية . وبدا ان هناك استعادة لبعض الانواع التي استمدت رؤيتها من الثورة التي حدثت في الفنون قبل الحرب . فلم يقم كوكتو فحسب في فرنسا بتوجين نداءه « بالعودة للنظام » بل حدث ذلك في دول اخرى ايضا .

ومنذ القرن التاسع عشر كان هناك مجتمع تعددي وفن تعددي ، فلم يعد هناك اسلوب موحد يمكن تمييزه باعتباره « اسلوب العصر » بل بالاحرى عدد



اميل نولده : أحد كبار الفنانين التعبيريين

وافر من الاساليب لا تمثل فترة زمنية محددة او عصر محدد الا في اقصر تنوع تجلياتها ككل . بطبيعة الحال كان هناك دائما عدم تشابه بين الاساليب الخاصة بعصر واحد في تاريخ الفن ناجم عن اختلافات ما بين الاجيال وعن تنوعات وتناقضات احيانا بين الامم والمشاهد الطبيعية . ورغما عن ذلك ومن وجهة نظر تاريخية محايدة ، فقد كان هناك دائما شيئا مشتركا ما بين هذه الاساليب يمكن ادراكه بوضوح على ما هو عليه ، شيئا اصطلح (ريجل) على تسميته « بالرغبة بالاسلوب » . وبدءا من منتصف القرن التاسع عشر على الاقل، ما عادت هذه الرغبة بالاسلوب في حيز الوجود . لم تعد طريقة وضع الاشخاص على اللوحة ومبادىء التكوين واشكال التزيين والمحتوى الصوري للوحة قابلة للتطبيق بعد ذلك التاريخ ، بل اصبحت بدلا من ذلك لاغية وباطلة او متقبلة على نحو جاهز بحيث تخدم الانماط الجديد من الترابط في الاعمال الفنية . ومع تناقص اعتماد الفنانين على البنى الاجتماعية والدينية والسياسية الصارمة منح الفنانون على نحو متزايد مجالا اوسع للحركة . وبدأوا



جوان غري : أكثر التكعيبيين .... تكعيبية

منذ الان في سبر أعماق الابعاد الجديدة التي فتحت أمامهم . وقد نتج الاحتجاج ضد المؤسسات البالية الخاصة بالتعليم والعرض الفني أي (الاكاديميات والصالونات) كما نتجت ظاهرة الاتجار بالفن واقتناء المجموعات الفنية الخاصة ذات الحجم الكبير وحتى اقتناء لوحات الفن الحديث، وكذلك ظهور الانشقاقات والبيانات الفنية وظهور النظريات الجمالية والنقد الفني ، كل ذلك نتج مباشرة عن وعي جديد للذات من جانب الفن والفنان عبر عنه .

لذا يمكن القول بأن المرحلة الزمنية الحاسمة في تاريخ الفن وقد جاءت قبل الحرب العالمية الاولى بفترة زمنية طويلة ، او كانت لدى ظهورها ظاهرة اوروبية تجاوزت الحدود القومية . أما الوسائل الاسلوبية المتوفرة في القرن العشرين فقد كانت عمليا غير محدودة . فقد تم تحرير اللون والشكل كما تم تحرير الصورة الخارجية والداخلية . وغدا الطريق منذ الان مفتوحا امام الاحتجاج والتجارب الجديدة كما ظل مفتوحا روح الاستمرار بنتاجات الماضي وقد عكست النماذج العديدة المختلفة للتظاهرات الفنية حالة السياسة والمجتمع .

وضع الثقافة مابين الحربين :

ومع ذلك كانت الفترة مابين الحربين العالميتين فترة شهدت تقدما عظيما في مجال العلم والتكنولوجيا: الميكانيك الكمي ، الطب النووي ، العلم السلوكي علم الوراثة ، الكيمياء الجزئية واستخراج الوقود من الفحم واكتشاف الانسولين والبنسلين وتتطورالطيران والتحقيقات الاخبارية والاذاعة والسينما والتلفزيون والتقدم الساحق للسيارة . في هذا العصر المضطرب الجديد القائم على السرعة اراد الانسان واحتاج لقاعدة جديدة من التوجيه . لقد غدت كلمة «الجديد» هي الشعار اليومي للناس . في عام ١٩٢٨ عقد مؤتمر عالمي للمبنى « الجديد » في سويسرا وقد نادىعنوان العرض الخاص العظيم في مانهايم عام (١٩٢٥) بموضوعية « جديدة » . فقد كتب جراف كيسرلنغ حول « عالم تم الوصول اليه حديثا » وابتدع هرمان هيرغيل « التفكير الجديد » وكتب موهولي ناجي عن « الرؤية الجديدة » وعبر (هكسلي) عن التحرر من الوهم باسلوب من التهكم المرير على العالم الجديد في كتابه « عالم شجاع جديد » . وفي عام ١٩١٥ بنى لوكوربزييه « جناح الروح الجديدة » وتم تخصيص صحيفة كاملة « للسكن الجديد » وللبيئة الجديدة . وظهرت منظمة المنتجين العالميين و « عصبة العمل » التي خططت لعرض تحت عنوان « العصر الجديد » في عام ١٩٣٢ .

ابتدع رينهاروت وبيسكاتور وجسنر المسرح

« الجديد » في برلين وابتدع دياجيليف الباليه الجديدة في باريس . وغدت الاوبريت والكابارية والجاز والمنوعات اشكالا من التعبير للروح المحمومة للمرحلة وقد ظهرت الموسيقى الجديدة على يد كل من بارتوك وبيرج وايسلر ،وهندمت وبروكفيف وهو نجر وميلهود وكرنيك وفيل وكذلك شونبرغ والذي كان سبق له وعرض لوحات مع جماعة « الفارس الازرق » واما على المسرح الادبي فقد سيطرت شخصيات ادبية متصارعة كبرشت والاخوان توماس وهاينرش مان وموزيك وجيمس جويس وفوكنر وفرجينا وولف ووالت ويتمان ودوس باسوس .

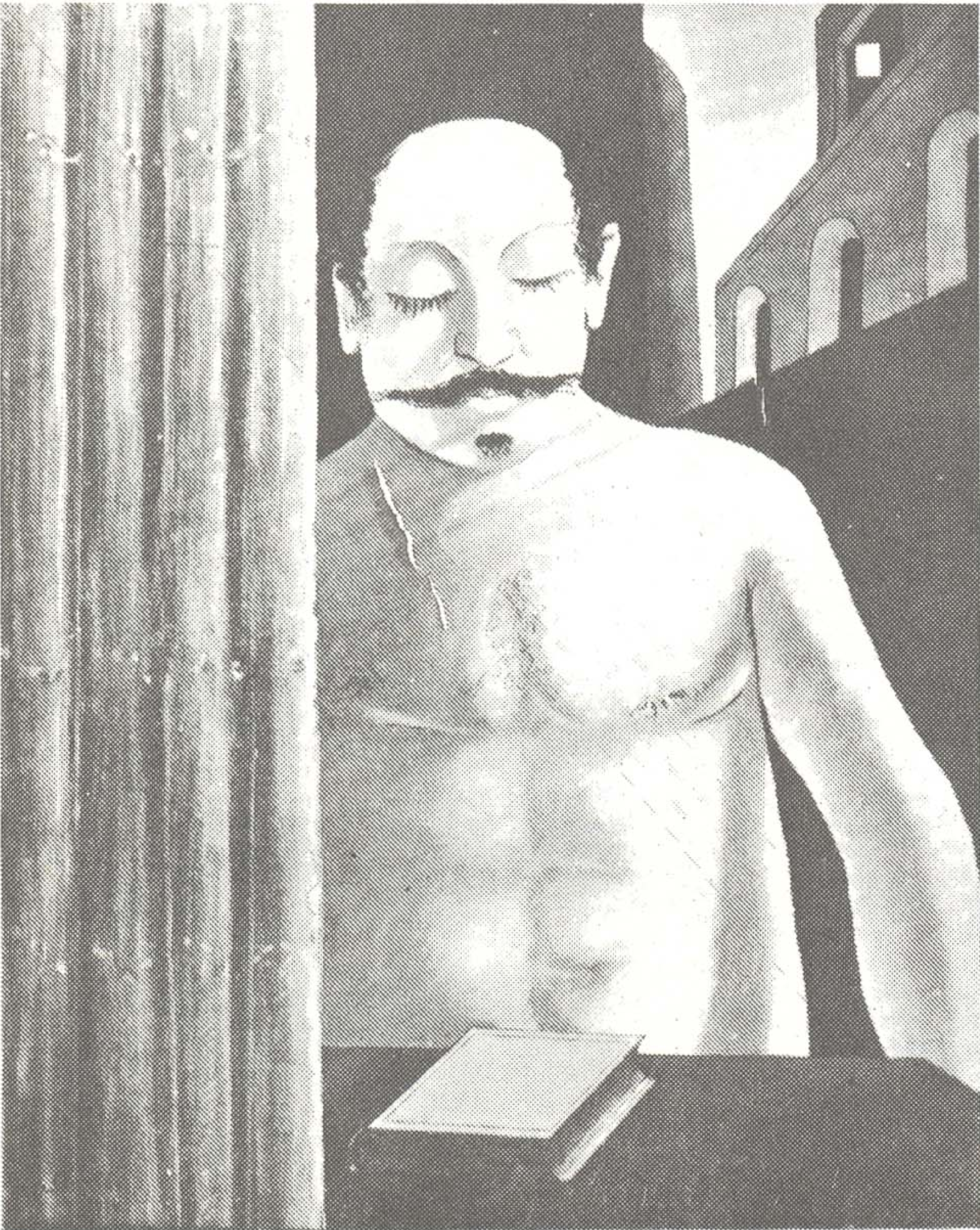
لم يكن بامكان الفنون الجميلة الا الاستجابة لهذه الاوضاع السياسية والاجتماعية المضطربة وكذلك للجمهور المتلقي « الجديد » المؤلف من اعمدة المؤسسات الصناعية والثقافية الجديدة واساتذة الجامعة والطلاب والمهندسين والمحامين والفيزيائيين ومديري الاعمال والمعلمين والموظفين الحكوميين .

كانت احدى ردود الفعل من طرف الفنانين بعد عام ١٩١٨ تجاه الوضع السياسي والاجتماعي هو الانخراط في السياسة وحتى الاحزاب السياسية (مثلا مجموعة نوفمبر البرلينية ومجلس الثقافة العامة في روسيا) . أما رد الفعل الاخر فقد كان عبارة عن احتجاج جمالي بذاته عبر عن نفسه بالاشمئزاز من « التفسير العقلاني الغبي للعالم » (هانز آرب) . واتخذ اوضح شكل له حركة (الدادا) وان لم يكن مقتصراً عليها . أما النمط الثالث من الاحتجاج فقد تضمن المشاركة الفعالة في تشكيل البيئة الجديدة والذي كانت قد بدأت به جماعة الفن الجديد بمثاليتها المتجسدة بانشاء تعاونيات للفنانين وانجاز أعمال فنية جماعية مشتركة تتضمن العمارة والرسم والنحت والتصميم الصناعي . وقد شكل كل من لوكوربوزيه والباو هاوس ومندلسون ومينيرفان دير روه جزءاً من هذا التراث وتركوا بصمات لا تمحى على فترة العشرينات وبقدر ليس بالاقل على مرحلتنا الحاضرة .

كما اثرت مجموعتان « جديدتان » من المشاكل الاولى تتعلق بالهندسة المعمارية الخاصة بجماهير حاشدة متواجدة في المدن الصناعية المزدهرة : (الاسكان العمارات الشاهقة ودور السينما والمستودعات) والثانية تتعلق بالانتاج الواسع للوسائل والادوات الصناعية « الجديدة » . اثرت مع فنون النحت والتصوير . ولم يكن مصادفة بالتأكيد وجود العديد من الفنانين النحاتين ــ المعماريين كرينفلد وليسيتسكي ودزبرغ وكوربزييه . وغدت اللوحات « تبنى » كما تبنى الاعمال المعمارية . فقد كان « برج



بابلو بيكاسو : التكعيبية في مرحلة الزجاج المكسور



جيورجو دي كيريكو : الفنان الميتافيزيقي الكبير

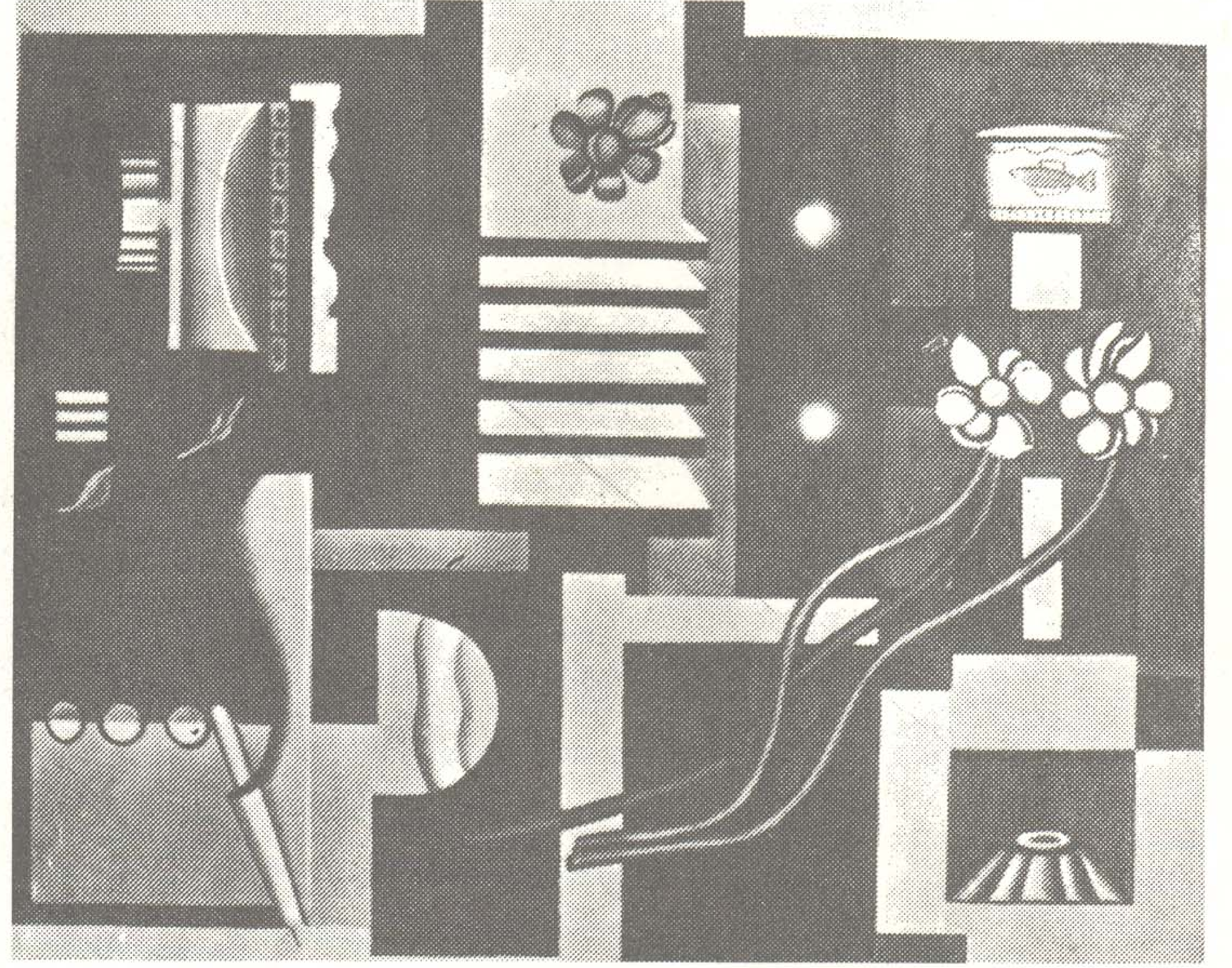
انيشتاين » الذي صممه مندلسون عبارة عن عمل نحتي ، وحولت حركة « الدادا » اشياء الحياة اليومية الى مواضيع فنية مستلبة .

هل بامكاننا بعد كل ذلك ان ندرك او نحدد ارضية عامة أو بعض الملامح المسيطرة أو السمات النموذجية لفترة العشرينات هذه بكل تعدديتها الاسلوبية ؟ قد يبدو من المؤكد ان الفنون الجميلة ـ وهذا يحدث للمرة الاولى في التاريخ ـ قد شعرت بأن عليها وباستطاعتها المساهمة في التغلب على المشاكل الاجتماعية والسياسية القائمة ، وقد كانت استجابتها تحليلية وتركيبية تصف الاشياء وتنقدها . وفي هذا السياق نفسه تجدر الاشارة الى ان المحتوى الصوري اتخذ اهمية اساسية جديدة ، وغدت الاطروحات الراهنة المثيرة للجدل في اللوحة اكثر اهمية من وسائل تمثيلها وعلى نحو خاص في فن التصوير في العشرينات . ولم تظهر سوى منشورات ومعارض قليلة فيما يتعلق بظروف المحتوى بحيث تكشف وضع الفنون في تلك المرحلة وربما استطعنا ان نصل الى ذلك بالبحث الجدي . ان البحث في مسألة محتوى الفن ذي الدافع السياسي او الاجتماعي يعني في الوقت نفسه ان تدرس امكانيات تأثيره وكذلك محدودياته .

لم يكن الفن قادرا على منع حدوث الكارثة التاريخية ذات الابعاد العالمية والتي يتنبأ بها قبل وقت طويل ، ولكن ليس في هذا ما يسيء الى الفن . الفن ليس سياسة قوة . **يمكن للفن ان يحفز الوعي أو يغيره باتجاه اخر ، كما انه قادر على التحرير والانذار . ويطور الفن نماذج للتفكير والحياة مخضعا اياها للجدال كما يستطيع الفن التأثير حتى على بيئتنا (وان يكن ذلك يحتاج الى مرور فترة طويلة من الزمن) ولكن ليس للفن تأثيرا مباشرا على السياسة العملية . ان تاريخ الفن ليس تاريخ السياسة . وليس المعرض الفني بيانا سياسيا حتى لو كان معرضا يغطي اعمال الفنان لحقبة طويلة من الزمن . ومع ذلك استطاع المعرض الفني الخامس عشر الذي رعاه مجلس اوروبا وكان عنوانه « نزعات الفنون الجميلة في العشرينات » . استطاع هذا المعرض ان يوثق على نحو جيد حقيقة ان الفن ـ عاليا كان ذلك ام لم يكن ـ هو دائم سياسي وسيكون ابدا كذلك . وبهذه الطريقة فانه لا شك ان اقامة معرض للفن الاوروبي بين الحربين العالميتين عمل مثير كما انه يأتي في وقت مناسب .**

ستيفان فيتزولدت

من دليل : نزعات الفن في العشرينات
بمناسبة المعرض الاوربي الخامس عشر للفنون



ـنان ليجيه : استفاد من التكعيبية .. لكنه طورها باسلوب خاص به له جوانبه الانسانية



ـلـ دلفو . الفنان البلجيكي الذي اخذ السيريالية والميتافيزيقية وقدم عالماً خاصاً به ..

حول وظيفة الفنّ والمتاحف

البرت بلانكرت
كاري فان لاكيرفالد
ترجمة : صبحي حديدي

في انسابع والعشرين من آب سنة ١٥٢٠ زار « ألبريخت دورر » (١٤٧١ – ١٥٢٨) مدينة بروكسل خلال تجواله في الاراضي المنخفضة ، وكتب في مذكراته عن المشاهد التي رآها قائلا (لقد شاهدت أيضا الاشياء التي جلبت للملك من « الارض الذهبية الجديدة » ، شمس صيغت بكاملها من الذهب الخالص ، قمر من الفضة بنفس الحجم ، غرفتان مكتظتان بالاسلحة النادرة وكافة صنوف الاسلحة التي يستخدمها الناس هناك ، دروع ، معدات حربية ، ألبسة غريبة ، أسرّة ، وأشياء اخرى باهرة ذات استخدامات شتى) .

هذا المقطع يعبر خير تعبير عن العصر الجديد . هؤلاء المواطنون انجبتهم اوروبا الاقطاعية أخذوا يطورون في أيام دورر تقنيات لم يسبق لقوتها مثيل ، كان كولومبوس قد اكتشف امريكا حين بلغ دورر الواحدة والعشرين من عمره ، ولما زار بروكسل كانت أساطيل كاملة تعبر المحيط الذي يفصل القارة العجوز عن تلك الجديدة . وكان الهدف هو السطو على ذهب مكسيكو أو « الارض الذهبية الجديدة » كما يصفها دورر ، والنتيجة أنه خلال أقل من ثلاثين عاما لحق دمار تام بحضارة ذلك البلد وهبط عدد سكانه من /٢٥/ مليونا الى /٦/ ملايين . هكذا بدأ العصر الذي نعيشه اليوم . ان المجازر المرتكبة في مكسيكو تعيد الى الاذهان مجازر او سفتيز وهيروشيما وفييتنام وصواريخ ميرف – بينما تذكر « المسيحية » التي اراد الاسبان تبشير الهنود بها ب « الثقافة الغربية » ونهب ثروات البلاد الغائبة . في الوقت ذاته كانت الاساطيل تمخر عباب الاطلنطي لتدشن بداية العصر الذي يجعلنا اليوم نشاهد العرض التلفزيوني من واشنطن وبكين معا ، عصر الرأسمالية التي ستحيل كل بلدان العالم تابعة بعضها للبعض الاخر ، كما كتب ماركس وانجلز عام ١٨٤٨ .

البدايات العاصفة للحقبة التي شهدها دورر احتوت في شكل جنيني على النمو التالي بأسره . بدأ دورر حياته كفنان يتبع الاسلوب الريفي السائد في مسقط رأسه نورمبرغ ، وخلال ذلك ، على مبعدة مئات قليلة من الاميال الى الشمال الغربي ، نجح سكان المدن الهولندية في صنع اعمال نابضة بالحياة في فلورن ، محل بعد عدة مئات من الاميال جنوب نورمبرغ ، قوانين المنظور معتمدين على انفسهم كلية ، فتوصلوا الى دقة مذهلة في محاكاة الحياة ، وان كانت طرقهم مختلفة تماما . وعند وفاة دورر لم تعد تلك المراكز بمنأى عن متناول الجميع ، فأخذت الموتيفات الايطالية تستخدم على نطاق واسع في أعمال فنية هولندية ، كما أثر الفن الهولندي بدوره على كبار الفنانين الايطاليين . وشهدت العقود التي تلت وفاة

دورر نهوض اسلوب اوروبي عالمي يمكن ان نسميه « نزعة التكلف » . ويعود السبب في سرعة استيعاب وتبني الاشكال والافكار الجديدة الى تقنية مستحدثة أخرى ، تطورت بالمثل في المدن التي يتسم فيها النتاج بقلة التكاليف وسهولة التداول نسبيا . وكان دورر نفسه احد اوائل المعجبين بالاهمية الفائقة لهذا التطور والمستفيدين منه . وأثرت صور لوحاته في كل « بولتوريو » من فلورنسا و « لوكاس فان ليدن » من هولندا حتى حين كان لايزال على قيد الحياة ، ولعبت دورا هاما في انتشار اسلوب التكلف العالمي ، هذا الاسلوب الذي امتد في قرننا الحالي الى كل أرجاء العالم . وكلما انبثق أسلوب جديد في احدى حواضر العالم الرأسمالي ، سواء أكان رسوم الاثارة أو البوب آرت أو الفن التجريدي ، سعى ممثلو برجوازية لبنان أو ريو دي جانيرو أو سنغافورة من خلال تأثرهم بالدوريات الفنية أو البعثات الى اقتفاء اثر تلك المظاهر وتقليدها بسرعة .

لقد كانت مجموعة المواد الفنية القادمة من امريكا الوسطى ، والتي اطلع عليها دورر في بروكسل ،مختلفة تماما عن حدائق الملك أو برج قاعة البلدية أو لوحة « يوم الدينونة » لفان ديك ، وهي ما رآه في اليوم ذاته ولانه كان محترفا فقد مضى بالطبع لرؤية تلك المشاهد لما تضمنته من عناصر فنية . لكنها في الاصل لم تصنع لتكون « أعمالا فنية » بل كانت مجرد ابداعات بهذا القدر أو ذاك من الفائدة . مجموع المواد الفنية القادمة من مكسيكو شكل شيئا أشبه بالمعرض ، و «الغرفتين» اللتين يكتب عنهما دورر لم تكون مجرد مستودعين ، وكان القصد من ورائهما عرض المواد أمام رجاله مثقفين ومشهورين مثل دورر على الاقل . هناك عرض لغنائم الحرب ومجموعة من الاصناف الغربية : تركيب ملفت للنظر لكل مايبدو شاذا في أعين انسانيي القرن السادس عشر الفضوليين . ولعل العرض حقق تأثيره الجمالي حقا سواء أكان مقصودا أم لا . ويتضح تأثر العرض على دورر في الصفحة ذاتها من مذكراته حيث يكتفي بالاشارة الى عمل فان ديك « الدينونة » دون تعليق اضافي ، بينما يكتب عن المواد المكسيكية قائلا (لم أشاهد في حياتي قط ما ابهج قلبي بهذا القدر . لقد رأيت اشياء فنية رائعة ودهشت لعمق عبقرية اولئك الناس في الاراضي الاجنبية . ولا أعرف كيف أعبر عن الاحاسيس التي انتابتني عند رؤيتها) .

وبقدر ما نعلم كانت تلك أقدم ملاحظة حية أبداها رجل يتم بمعرفته لفنون قرون عديدة ويتحمس فيها للصفات الجمالية الكافية في المواد التي انتجتها ثقافة كانت تعتبر « أدنى » من ثقافته ، دون ان يعي الوظيفة الدقيقة لتلك الاعمال أو المعنى الذي امتلكته فيثقافتها الخاصة . سبق دورر اذا الجماليين الحدثيين المعجبين بالشكل التعبيري للاقنعة الافريقية أو الرسومالممتازة للمذبح القوطي القديم . كان ذلك المذبح في صبى دورر أفضل نموذج مثير عن الفن البصري الناشىء آنذاك وكانت الكنائس التي توضع فيها أماكن عامة . غير ان دوافع النبلاء وكبار رجال الدين المسؤولين عن المذابح لم تنبع مع ذلك من رغبتهم في اشباع الحاجة الفنية عند الناس ، بل انحصر همهم في ضمان وتدعيم الايديولوجيا المسيحية التي بررت ما استأثروا به من سلطة على حساب رخاء الناس ، وخلال القرون التي تلت استعاد مواطنو المدن تلك السلطة ببطء ولكن بثقة ، فشجعوا التجارة والحرف وسيطروا عليها .

ونجحت هذه الطبقة الجديدة للمرة الاولى في هولندا ، وكانت الهرطقة الكالفينية هي سلاحها الايديولوجي ، فيالامساكبزمام سلطة الدولة والاحتفاظ بها لفترة لابأس بها من الزمن . وخلف هذا آثارا عديدة في الفن العصري ، وانتاجه وعرضه :

١ ـ افسحاحتكارالمواضيع المقدسة «الميتافيزيقية» مجالا أوسع لمواضيع اخرى ، المناظر الطبيعية ، مناظر المدن الطبيعية الصامتة ، المشاهد الداخلية ، والبورتراية ، فأصبحت مواضيع شائعة وقديرة في رسوم هولندا القرن السابع عشر .

٢ ـ بلغ تقديم العالم المرئي المتشبه بالحياةوالخادع مستويات لا سابق لها من الكمال (الصورة رقم ١) .

٣ ـ لم تعد الرسومات جزءا عضويا من بناء الكنيسة وأصبحت جزءا من الممتلكات الدنيوية للمواطن الفرد ، الذي يقتني مجموعة ما لاشباع متعته الخاصة ومتعة عائلته وأصدقائه وأقاربه ، وهو الوحيد الذي يقرر نوعية زائري صالته ، وهم عادة خبراء الفن الذي ينتظر منهم اطراءا حسنا .

٤ ـ وضعت خطط لتأمين مجموعة من اللوحات المقبولة من الجمهور وعرضها للبيع في أبنية عامة . غير أن محاولات وضع هذه الفكرة في حيز التنفيذ فشلتا منذ البداية .

٥ ـ أصبحت اللوحة قابلة للحمل والتبادل فاكتسبت قيمة سلعية . وتقديرات « نوتاريلي » لاسعار بعض اللوحات تشكل احدى مصادر المعلومات الرئيسية المكتوبة عن فن القرن السابع عشر في هولندا .

٦ ـ احتفظت اللوحات الموضوعة في أبنية عامة بالوظيفة التي كانت لها في الكنيسة وبمزيد من الجلاء والعلانية ، وقد صممت زخرفة قاعة بلدية امستردام الجديدة وأبنية عامة أخرى لتخدم البرنامج الموضوع والهادف الى تمجيد العلامة التجارية وتمجيد الاوصياء التجار . أما أداة انتاج الرسامين والنحاتين والمصورين في القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد شابهت المانيفاكتورة ، فتألف مقر عملهم من منزل ومشغل ملحق به ، يعمل لديهم عدد قليل ، يتجاوز أحيانا

العشرة مهنيين ومساعدين . تغير هذا الموقف بنشوء الانتاج الصناعي الذي أتاحه التطور الفني والتقسيم المتزايد للعمل .

فترة التطور هذه هامة . وبسبب أن النقل المخلص الخادع للواقع أصبح روتينيا . وما كان انجازا عرضيا بالنسبة الى « فيرمير » عام ١٦٦٠ ـ مشهد مدينة ديلفت موطنه الذي يبدو نابضا بالحياة (الصورة رقم ٢) أصبح كما يبدو انشغالا روتينيا غير ذي جهد عند « كانالتيو » و « بيلوتو » في القرن الثامن عشر . كانت مناظرهم عن فيينا ودريسدن والمدن الانكليزية لا حصر لها ، وهي متماثلة في « تشبهها بالحياة » على الاقل (الصورة رقم ٣) .

وكان توسع وسائل الانتاج الصناعي قد أفرز عواقبه المنطقية ان صح التعبير . « لويس داغير » (١٧٨٧ ـ ١٨٥١) أحد مبتدعي التصوير الفوتوغرافي كان في الاصل رساما تميز بدقة ممتازة (الصورة رقم ٤) أما آلات التصوير التي تنتجها اليوم مصانع ضخمة فقد أتاحت للجميع صنع نسخ مماثلة للواقع بالضغط على زر صغير . ومن الهام معرفة أن رسامي المشاهد في القرن الثامن عشر كانوا رواد « الكاميرا المظلمة » السابقة لآلة التصوير التي نستخدمها اليوم ، وكانت مشاهد المدن هي بالتالي الصور الفوتوغرافية الاولى التي تنتج وتوزع بأعداد كبيرة . والمدينة ، هذه المملكة التي صورها فيرمير وكاناليتو وميلوتو هي ذاتها موضوع التسجيلات الفوتوغرافية الاولى لداغير . لقد كانت وما زالت الاساس الذي ترتكز عليه سلطة البرجوازية.

حمل التصوير الفوتوغرافي عدة وظائف خاصة بالرسم غير الضروري فجمع العديد من فناني البورترابة في القرن التاسع عشر بين التصوير الفوتوغرافي والرسم. وعمل عدد مدهش منهم في نقل الصور الفوتوغرافية ، وهي حقيقة حاولوا دائما اخفاءها أو تمويهها على الاقل، ولعل مشاهد القرن التاسع عشر المرسومة بألوان باهرة وتكوينات فخمة تخفي الرغبة في انتاج شيء يعجز عنه التصوير الفوتوغرافي . وكلما تحسنت تقنية التصوير الفوتوغرافي كلما شاعت لدى الرسامين أساليب وأجناس بعيدة عن تصوير الحياة ، وهي مظاهر تسود في قرننا الحالي وتتيح ولادة نظرية الفن من أجل الفن .

صاحبت نهوض سلطة البرجوازية الصناعية تغييرات في انتاج وعرض الصور :

١ ـ برز خط فاصل بين « الفن » و « اللافن » . أصبح الفن عالما قائما بذاته ، منعزلا عن الواقع « العادي » . وأثار ابتذال المواد المصنوعة للجماهير حفيظة الجماليين بدءا من زمن « راسكين » وانتهاء بعصرنا الحاضر ، ودفع بهم اليأس الى ابتكار حلول جزئية (موريس) .

٢ ـ يولد المتحف الآن . ومنذ أن قررت الجمعية الوطنية الفرنسية عام ١٧٩٣ أن تصنع مجموعة فنية تحت تصرف الجمهور ، بدأت الابنية العامة المصممة خصيصا لاستيعاب وعرض الاعمال الفنية تصبح محط اهتمام كافة المدن الراقية ، هذه التجربة الجديدة التي استمتع بها دورر خلال زيارته لقاعتين في قصر الملك أصبحت الآن عالمية :

آ ـ جمعت الكنوز الفنية من الكنائس والقصور والاراضي المستعمرة والمحتلة وعرضت بصورة مشاعية كما يعرض النصب التذكاري .

ب ـ تم التأكيد على ما تمنحه من متعة جمالية ، أما وظيفتها الاصلية ومضمونها فقد قبعا في الظل .

جـ ـ برز جانب هام نقدي ، توفرت امكانية اكساب العمل الفني عنصرا « اجتماعيا » وجعله مقبولا وممتعا ومفيدا للجميع على حد سواء . والايديولوجيا التي ترتكز اليها هذه التطورات جديرة بالتذكر حقا : على المتحف أن يخدم في رفع مستوى رؤية وفهم « الناس » ، الهوة بين النخبة الموسرة والجماهير البليدة يجري طرحها علانية كاحدى حقائق الحياة .

ومن المثير للفضول أن فلاسفة عصر التنوير في القرن الثامن عشر هم الذين أعطوا الباعث لهذا الموقف الجديد ، هادفين الى الدفاع عن الفن والعلم والتكنولوجيا دون تمييز كاف بين الحقول المتعددة للنشاط الانساني . وتكرر هذا بصورة مضاعفة في أمريكا بعد ثورة ١٧٨٢ وفاق مثيله في أوروبا العجوز . لقد أصبحت رؤية متاحف « العلوم والفنون » شائعة في المدن الصغيرة من الولايات المتحدة على وجه أخص ، حيث يجد المرء مولدا كهربائيا وبلانيتسوريوم لرصد حركة الكواكب ونموذج قلب انساني ومنظر طبيعي لرويسدال وفازات صينية ومحرك من طراز كالدر مكدسة ومعروضة في مكان واحد من المبنى . أما أوروبا فتميز بصورة أفضل بين متاحف الفنون ومتاحف العلوم ، كما يعرض الفن القديم والفن الحديث في مبنيين منفصلين .

تأخر ظهور هذه التطورات في هولندا عنه في انكلترا وفرنسا ، كما هو الحال بالنسبة لتأخر التصنع . ومع استثناءات لا تذكر ، تأسست أولى المتاحف الهولندية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر : متحف ستيدليك سنة ١٨٦٢ في هارليم ، متحف لاكينهال سنة ١٨٦٩ في ليدن ، المتحف البلدي سنة ١٨٧١ في هارنج ، المتحف المركزي سنة ١٨٧٢ في اوتريخت ، متحف فودور سنة ١٨٦٣ في امستردام ، وهلم جرا .

وبادرت ثلة من البرجوازيين القلائل الى تأسيس المتاحف منطلقة من أسفها لضياع نصيب غير قليل من الارث الوطني في الخارج وخراب العديد من الاوابد

وانعدام وسوء العناية بما تبقى من الاعمال الفنية المدرجة في المجموعات العامة وعرضها للبيع أحيانا . وهكذا رفع شعار حفظها وتخزينها ، ولعل الاسى لما ضاع منها في تلك السنوات لا يزال ماثلا في ذاكرة أغلب مرتادي المتاحف اليوم لدرجة أن التحفظ عليها (وهو غير هام في حد ذاته) أصبح الهدف الاوحد أو الاهم ، أما لصالح من ولأية أسباب تحفظ تلك المواد الفنية فذلك بالطبع أمر آخر .

وقد أبدت الحكومة ومعها الافراد لامبالاة بينة فيما يخص الثقافة والفن حتى الربع الاخير من القرن التاسع عشر . وتساءل الناس آنذاك عن سبب «التواني العام وفقدان النشاط » وانحوا باللائمة على التغير الغامض في الشخصية الوطنية . لكننا اليوم ندرك ما كان يجري : عجز في كل القطاعات ، خصوصا خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر سببه التآكل الاقتصادي الذي بدأ في نهاية القرن الثامن عشر . لقد عانت هولندا من تدهور اقتصادي ثابت منذ حربها مع انكلترا (١٧٨٠ ـ ١٧٨٤) ، والثورة الباتافية جلبت عام ١٧٩٥ وحدة وطنية في الميادين الحكومية والمالية والتشريعية (وبعض المجموعات الفنية التي تملكها الدولة وممتلكات فيلين الخامس) ، غير أن هولندا بقيت اقتصاديا بلدا دون مستقبل . ومنذ أن غزت انكلترا السوق التجارية العالمية انحدرت تجارة هولندا وسوقها الاستعمارية وهبطت تجارتها الحرفية الى الحضيض في غياب حركة صناعية حديثة على غرار فرنسا وانكلترا (وسائل انتاج رأسمالية وصناعية واسعة النطاق) . ورغم وفرة رأس المال كان هناك احجام عام عن المجازفة باستثماره في مشاريع وطنية (ويعزى هذا جزئيا الى وجود شركات احتكارية تابعة



مدينة ليفربول

للدولة) وواصل الاغنياء تكديس أموالهم واقتصر نشاطهم على مجالات متواضعة كالبورصة والاسهم أو استثمار الاموال في الخارج . الوضع الاقتصادي السيء أسهم بدوره في تكاثر فئات الفقراء لدرجة أن كتلا هائلة من الجماهير أخذت تعتمد كليا على الاعانات .

ظل شبح الفقر مهيمنا حتى حين استولت البرجوازية الليبرالية على السلطة السياسية سنة ١٨٤٨ وطرأ تحسن ضئيل على مستوى الاستخدام وأخذ مستوى الدخل القومي في الارتفاع (وان كان ارتفاعه طارئا) الا أن الاسعار واصلت ارتفاعها وراوحت الاجور في مكانها . ويصف هنيربيت رولاند هولست سمة الوضع بصورة صحيحة ، رغم أن ملاحظته تبدو عامة فيما يتعلق بدرجات التفاوت الاقليمية الكبيرة : « كانت هولندا نتاج التآكل والركود الاقتصاديين ، متعفنة في أعماقها ، أمة تسيطر عليها الاحتكارات ، رجالها قاصرة وسائلهم وجماهيرها معوزة ، بلد تمزقه التناقضات الاجتماعية دون صراع طبقي ، ويسود فيه رأس مال دون تشغيل » . لقد انعكس غياب التطور الصناعي الثقيل على كل زاوية في المجتمع ، ولم يكن الحقل الثقافي أقل تعرضا من غيره ، ووضعت الاوساط الثقافية العلوم والتربية والفنون على نار هادئة للغاية ، واختفت عدة مجموعات من البلد اما لنقص في المال أو لنقص في الاهتمام :

ـ طويت مجموعة وزير الخارجية فان سويلين من قبل بلدية روتردام موطنه الاصلي سنة ١٨٤٥ وكتب عمدة المدينة ال ابن أخ الوزير قائلا : « في ظل الظروف الراهنة لا يرى المجلس ضروريا رصد انفاقات استثنائية على متعة سطحية محضة » .

ـ عرضت للبيع مجموعة من مئات اللوحات لفنانين هولنديين وفرنسيين وايطاليين وألمان من القرن الخامس عشر والسادس عشر ، وكذلك لوحات لفنانين هولنديين وفلاندريين عظماء من القرن السابع عشر (بما فيهم عدة أعمال لرمبراندت) بمبلغ ١٠٫٠٠٠ غيلدر ، ولم تبذل أية محاولة خاصة للاحتفاظ بهذه المجموعة للمدينة .

ـ طرحت مجموعة الملك وليام (آخر محبي الفن من أسرة أورانج) للبيع في المزاد سنة ١٨٥٠ ونقلت بكاملها الى الخارج .

ـ رفض مجلس مدينة امستردام ـ حينما كانت نسبة ٢٧٪ من سكان امستردام تعتمد على الاعانة ـ شراء ممتلكات فان دير هووب التي تتألف من مجموعة أعمال لعظماء الفن الهولندي القديم الا اذا سدد الافراد مبلغ أربعين ألفا من أصل القيمة الاجمالية البالغة خمسين ألفا . ولما تأمن المبلغ أخيرا قوبلت المجموعة بفتور بالغ .

هذه أمثلة قليلة للموقف من الفن آنذاك .

ولم تكن المجموعات الشخصية فحسب هي التي تباع في الخارج ، بل ان قطعا من المجموعات العامة كانت تختفي بين الحين والآخر بسبب قلة الاشراف عليها . وكان بيع ممتلكات الكنيسة على نطاق عريض وخراب العديد من الابنية التاريخية والنصب التذكارية قد قاد بعض المواطنين المحبين للفنون الى تكريس جهودهم لحفظ الفن ، فأصبح المتحف بذلك مستودعا لثقافة الطبقة الحاكمة ، تلك المواد تمجد عادة الارث الوطني العظيم . أدار تلك المتاحف أولئك المحبون للفن ، المستعدون لقبول تلك المناصب المشرفة والمتدنية الدخل (دفع عام ۱۸۷۹ أول أجر لمدير متحف روتردام مبلغ ٦٠٠ غيلدر عن سنة كاملة) . أما آداب السلوك (وخصوصا المظهر اللائق) وساعات العمل ورسم الدخول فتزيل كل شك حول الاشخاص المقصودين بتأسيس المتاحف ، فقد بلغ رسم الدخول الى متحف فودور ما يعادل أجر يوم عمل كامل بالنسبة للكثيرين . أما اهتمام الدولة ورعايتها في شكل الهبات والمنح فقد كان نزرا ، ولم يكن المفهوم الليبرالي عن عدم تدخل الدولة هو الداعي اليه ، بل غياب الحركة الصناعية النشطة . والحال أن أول معرض عالمي أقيم سنة ١٨٥١ رافقته موجة اهتمام واسعة من الدولة بالفن والتربية الفنية (خصوصا الفنون التطبيقية) وذلك في بلدان أخرى كانكلترا وفرنسا وبلجيكا حيث كان التصنيع الرأسمالي يجري على قدم وساق .

ومنذ ذلك الحين عوض رأس المال الهولندي الفرصة والوقت الضائعين : في معرض طوكيو العالمي سنة ١٩٧١ كان عرض الحكومة الهولندية واحدا من أفضل عروض الفنون والصناعة في اطار تطلع الدولة الى جني المزيد من المصالح الاقتصادية . وحين تلازم الاستغلال التجاري والاستعماري بتطور صناعي بدأت المصالح الاقتصادية في ايقاظ وعي الامة الفني ، فخصصت الميزانية القومية سنة ۱۸۸۱ مبلغ ٢٤٠٫٠٠٠ غيلدر لتأمين فرص التعليم في فنون الزخرفة ، ولانشاء مدرسة حكومية لتخريج مدرسي الفنون . في العام ذاته رفع و. م. فان ويد تقريرا الى الحكومة الهولندية موضوعه الفن في بلجيكا ، وقال فيه : (ان السبب في ذهاب الحكومة البلجيكية الى هذا الحد في تطوير الذوق والاحساس الفنيين لدى مواطنيها ليس للهواية بل مبعثه ادراك كون الفن حليف قوي للصناعة . تؤكد ذلك حقيقة أن المتاحف لم تعد في العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر مجرد أماكن لحفظ الفن ، بل أيضا عاملا مساعدا قيما في تعليم الفن والتصميم الصناعي خصوصا ، ولطالما ردد فيكتور دي ستويرس ـ المسؤول الاول والاكثر فعالية عن الفنون والعلوم ـ أن المتاحف كانت (الادوات المساعدة ، المخابر والترسانات لتعليم الفنون) . وفي عام ۱۹۱۰ اعتبر أ. بيت مدير متحف ريجكس أن متحفه « هو مخزن النماذج الوحيد الذي يستطيع المصمم الصناعي استخدامه واستيحاءه كما نأمل في صنع ابتكاراته ، وحيث يستطيع المستهلك تدريب ذوقه بهدف الاعراب للمنتج عن مطالب معقولة » .

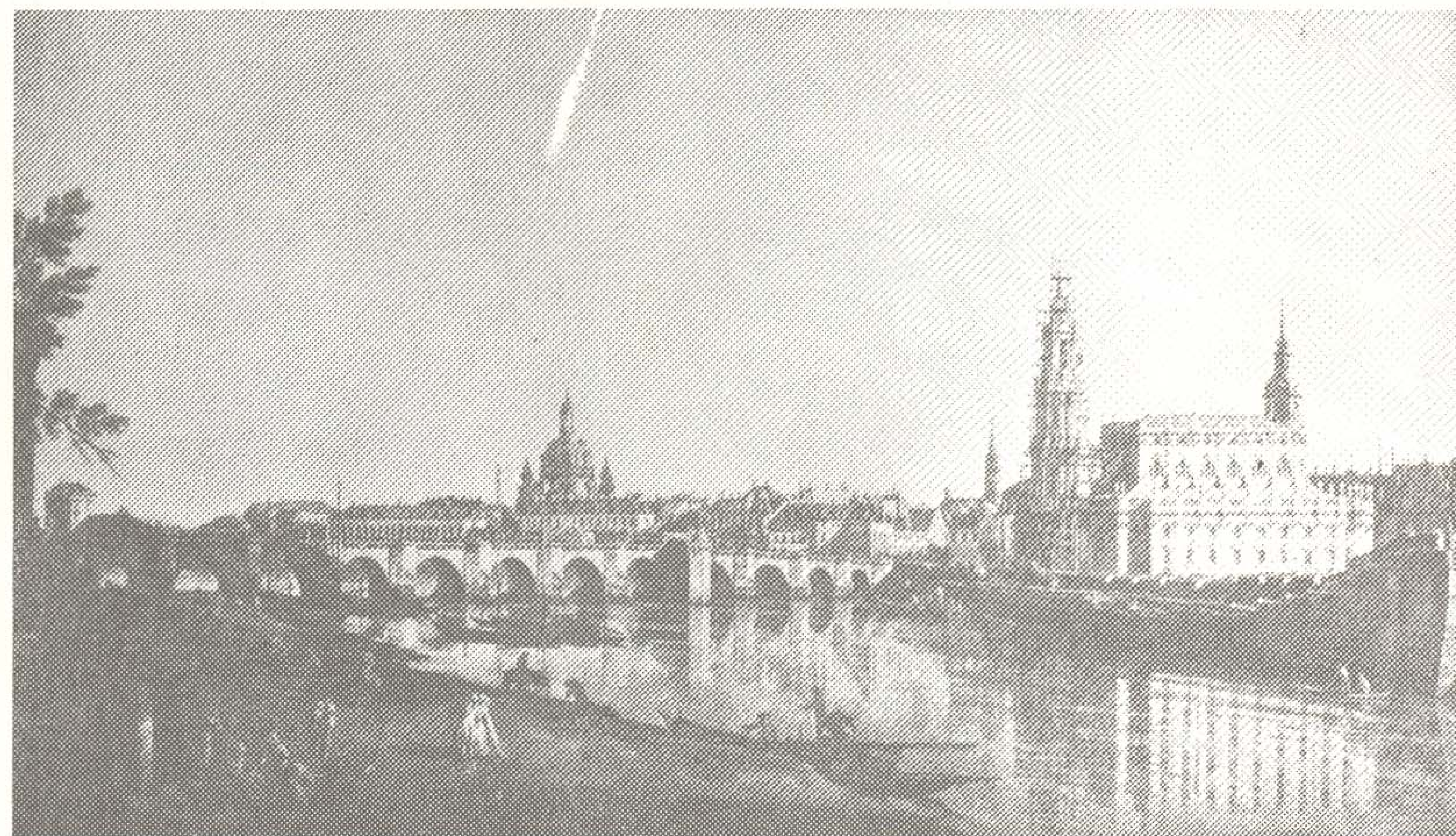
نحو هدف اوسع :

ان نشوء وتعاظم الحركة العمالية في النصف الثاني من القرن المنصرم وما رافقه من اهتمام ضمن الاوساط الليبرالية بـ « الشعب » ـ وهو اهتمام لم يقترن بالرغبة في رؤية الاثر الاجتماعي الذي خلفته التأثيرات الليبرالية على العمال ـ ساعد ربما عام ۱۹۰۰ في نشر الفكرة القائلة أن مجموعات المتاحف لم تكن أكثر من مادة تعليمية ، وأصبح الخروج الى الناس و « رفع » مستوى أذهانهم وأخلاقهم المثل الاعلى للاوساط البرجوازية ذات الالتزام الاجتماعي ولحزب العمال الاشتراكي الديمقراطي .

وفي الواقع لعبت المتاحف دورا ثانويا للغاية في حركة تعليم الجماهير . ولعل فكرة « رفع » مستوى الشعب قد دعمت محاولة وضع المتاحف في متناول جمهور عريض . وبينما ذكرت جمعية الآثار الهولندية سنة ۱۹۱۸ أن « الهدف من المتاحف ينبغي أن يكون تأمين أساس للدراسة بدلا من الاكتفاء بفرصة رؤية الاحقاب السالفة ، قام الوزير دي فيسر في العام ذاته بتسمية هيئة حكومية تشير بما يجب عمله لاعادة تنظيم المتاحف في البلاد ، مشيرا الى ضرورة بحث مسألة المتاحف من مختلف الجوانب وأخذ فائدتها القصوى للشعب الهولندي بعين الاعتبار . وقد أوضحت الهيئة في تقرير طبع منذ سنتين أهداف المتحف الفني العام (الذي سيقام في امستردام) ، وتضمنت احتواء مختارات من الاعمال الفنية من مجموعات متوفرة ، و « وضعها في خدمة التربية الروحية والجمالية للشعب » . أما ف. لوغث فقد أوضح في هجومه الجريء على تقرير جمعية الآثار الاهمية التي يعلقها على الجمالية : (اذا كان الوضوح يقتضي الافصاح عن اطروحة نقيضة فلتكن التالية : المساعدة التربوية التي تبذلها المتاحف في مواجهة الدعوة لابقائها مصدرا للمتعة فقط ، ثم المتعة ، شريطة أن تكون نبيلة وحسنة ، وهما ما تحتاجه أمتنا بصورة ملحة . على الامة أن تتقن الارتقاء بأشياء الحياة اليومية وأن ترفع نفسها فوق ما هو عادي في أوقات الراحة . وليست الجماهير بالتأكيد هي الوحيدة التي تدور بجلدنا ، بل نفكر أيضا بالطبقات العليا التي فاقت ثقافتها الخيال والتي يمنحها المزيد من التعليم ـ والمزيد من تاريخ الفن ـ

فرصة المتعة الخالصة المحضة أكثر من منحها فرصة التحرر من العالم المادي . المتعة تجعلنا أكثر ذكاء وأقل أنانية ، وهي دليل لا غنى عنه الى الخير) . فكرة الفن من اجل الفن كامكانية لـ « الاغتناء الفكري » و « تطوير وتحسين الحس الجمالي » للجماهير يتردد صداها في السياسة الثقافية الهولندية حتى يومنا هذا . ولا تبررها الفكرة الاشتراكية ـ الديمقراطية التي تشترط تربية الجماهير لكي تتمكن من تذوق الفن . ولم توضع هذه النظرية قيد التطبيق ، ولم يجر الدفاع عن السياسة الثقافية « النشطة » وتقديم الفن والثقافة للجميع الا بعد الحرب العالمية الثانية . على الشعب أن





متحف الهاك ... ومدينة درسدن .

يمتع نفسه ... مثل هذه الايديولوجيا تعزل العمل الفني عن سياقه التاريخي وعن الموقع الذي شغله أو يشغله في المجتمع ، عن الموقع الاجتماعي لصانعيه أو من صنع لأجلهم .

بعد عام ١٩٠٠ :

بعد دورة القرن أصبحت الرأسمالية الاحتكارية هي وسيلة الانتاج السائدة . وأسفر التنافس المرير بين الاعمال الفردية عن احياء عدد ضئيل من المشاريع العملاقة الفذة في كل فروع الصناعة خدم بعضها البعض على كل الجبهات الضرورية . فمن جهة أولى فتحت المعرفة والتكنولوجيا وتنظيم العمل آفاقا جديدة ، وبلغت مستويات لم يحلم بها أعتى اليوتوبيون في الماضي . ومن جهة ثانية قاد هذا الهيكل بأكمله الى مجزرة روتينية لعدة ملايين من الناس كل بضعة عقود من السنين ، والى وجود مهدد في حلبة رأس المال بالاختناق والجنون والازمات الاقتصادية والحروب ، والى افقار بالجملة للبلدان غير الصناعية . وأعطى تطور وسائل الاتصال البصرية والسمعية الفرصة لما يلي :

١ ـ بدأت المثل العليا القديمة للبرجوازية ـ المتمثلة بحرية الكلام وحرية الاعتقاد وحرية الاجتماع وحرية الصحافة ، وهي في أصولها انعكاس لشهوة التنافس الاقتصادي غير المحدود ومطلب الحد الادنى لكل حركة ديمقراطية حالية ـ بدأت تشكل تهديدا للمالكين الاحتكاريين وأساطين الصناعة .

٢ ـ يفسر هذا التعليل كيف أن القليل فقط من اختراعات القرن العشرين المتعددة والمتنوعة قد استخدم لادخال تحسينات واسعة على « اعادة انتاج الانتاج » . اللاسلكي مثلا : شخص يخاطب الملايين دون أن يكونوا قادرين على الاتصال به أو ببعضهم البعض ... انها وسيلة اتصال طالما عرف الطغاة السياسيون في القرن العشرين أهميتها واستغلوها . الفيلم : انتاج آخر يطحن الجماهير في رحى اختيار فارغ دائم التغير للمنتجين والممثلين وأصحاب دور السينما والنقاد . التلفزيون يبلغ الذروة بين وسائل الاتصال ، فاذا كان رواد السينما يمكن اعتبارهم شيئا شبيها بالجمعية العامة ، فمشاهدي التلفزيون في غرفة الجلوس لا خيار لهم فيما يعرض أمامهم من مشاهد متضاربة عن قضايا أساسية أو تناقضات وهمية كأنها تمثل على المسرح (جدالات سياسية ، مناقشات يديرها أناس يحملون أفكارا متضاربة حول « المستقبل القادم ») .. وهكذا، ولان تلك المشاهد غير مثيرة في الواقع يضطر منفذوها في سبيل التوصل الى اخضاع المشاهدين سلبيا الى

احاطتها بصور عن واقع خيالي يهرب فيه أناس خياليون من قدر الخضوع بطرق أقرب الى الاعجاز ، وتغص الشاشة بصور من واقع الجماهير (الاحداث الرياضية وغيرها) ومعطيات احصائية وحشود من مختلف المستخدمين : دخلهم ممتاز ، حيويون ، محبون للعمل ، متوازنون ... نماذج منتقاة من الناس المستعدين لقبول الوضع الراهن باعتباره « عاديا » .

كيف يجري توظيف المتحف في المرحلة الحاضرة من الرأسمالية ؟

١ ــ الحماس الثوري الذي يقود الاشكال الفنية الجديدة يتم اخصاؤه واسكاته على جدار المتحف ، حيث يفسح له مكان في ضريح علم الجمال . ان عنصر الثورة في عمل بيكاسو ، وفي مجموعة كوبرا وفي الملصق الكوبي ، والذي أوحى لصانعيه بانجازات عظيمة ، يتم اخفاؤه ويختزل النتاج الى مجرد « بضائع تجارية جمالية » .

٢ ــ تحشر التغيرات التي طرأت على طرق تعبير الناس من انفسهم بصريا في مملكة « الموضة » . فما هو سائد الان يصبح قبعة قديمة في السنة القادمة ، ويقودالمتحف هذا « الاتجاه » . كل تغيير يعرض كواجهة لوضع قائم غير قابل للتحول في جوهره .

٣ ــ يساعد المتحف في رفع سمعة الاعمال الفنية التي تختارها هي للعرض ، وهو بذلك رفع قيمتها السلعية .

٤ ــ يعزل العمل الفني ويفصل من سياقة التاريخي عند الاكتفاء بالتأكيد على الجمالية . وطالما أن الافكار السائدة عن الثقافة وافكار الثقافة بذاتها ليست سوى أفكار وثقافة الطبقات الحاكمة ، فالمتحف في واقع الامر لايزال يجذب انتباه النخبة . وتبلغ المتاحف اليوم مداها الاقصى في تقديم الخدمات التربوية لاقامة الاتصال بين العامة والمعارض ، ولحث الشعب على تجريب الفن والثقافة والاحساس بهما وعيشهما . وكأن الصراع الاجتماعي ليس واردا في الحسبان على الاطلاق .

والدفاع عن المتحف يأخذ صفية الدفاع عن حديقة ، أو ملعب ، أو مكان للراحة ... مكان يزوره المرء في « أوقات فراغه » لكي « يلقي نظرة » على أشياء . بهذا تتعمق فكرة وجود انفصال مطلق بين « وقت الانتاج » (وقت النشاطات المنفذة بأمر صاحب العمل) ، و « وقت الفراغ » لـ وقت الكسل والنشاط اللامجدي ، والوقت غير الواقعي للنظرية ، وهو الشهيد بسمعته في صرف الانتباه عن الواقع ، ليعود المتاحف شيئا فشيئا الى الانخراط في ايديولوجية الابداع الفردي والانهماك النشيط ــ ويفهم الابداع عادة في معناه الاضيق ، أي « التفصيل الانشاء والعرض » .

ان البديهية القائلة ان « الجميع قادرون على الابداع » توحي بالمساواة الثقافية وتميط بذلك لثاما جديدا عن التوترات والتناقضات في المجتمع ، التمتع بالفن ليس مطلق ــ فهو لتضمير توفير متعة الفن للجميع شريطة الموهبة الذوق ، وهذا غير صحيح ، فالكثير ليس في متناول العديد من الناس بعد . ليس الفن المتقدم فقط بل كل شكل فكري للثقافة يفترض مسبقا درجة معينة من الفن الفكري بين الناس الذين يتوجه اليهم . ولا يعتمد هذا كثيرا على العوامل السيكولوجية بقدر اعتماده على الاوضاع المادية التي لا تتوفر عند السواد الاعظم من الناس ، فالتربية والتعليم تتوجه وظيفيا الى مواقع مستقبلية في قوة العمل .

ان امكانيات التعميم الاجتماعي للنتاج الثقافي ــ وهو ما بادرت اليه الثورة الفرنسية حين سمحت للجمهور بالاطلاع على المجموعات الشخصية القديمة ــ لم تستغل أبدا زوار المتاحف يخدرون من النسق الاعلى للمجتمع ، والجماهير التي تجد أزرعا مفتوحة وترحيبا حارا ليس لديها الاهتمام بزيارة المتاحف . وليس مصادفة أن المجموعة «التي لاتزور» هي بذاتها المجموعة المجردة من السلطة الاقتصادية والسياسية . وترد معظم المتاحف على : أسئلة الاحتجاج بعبارات منفلتة ولا مسوغ لها متذرعة بعصمتها عن الاخطاء ، قائلة : على الجميع ان يجدوا الفرصة لتعميق فهمهم للفن ــ والمتحف يهدف الى رفع وعي الناس (كذا) وجعلهم يدركون موقعهم الثقافي في المجتمع الحيوي ــ ولنقل المعرفة ــ ولخلق امكانيات الاغتناء الروحي الخ .. هذا الحشد من الكلمات أوحى للعديد من الناس بوجود حركة ديمقراطية داخل المتاحف . والحق أنه لا تغير يذكر في الوضع القائم . ان انجازات الثقافة البرجوازية (الفن ، الاذاعة ، التلفزيون ، الفيلم ، المتاحف الخ ...) فتستخدم بطريقة عكسية ، ولا يعني هذا المطالبة بالغائها البتة . ظلت أغلب المتاحف بمنأى عن التطورات الراهنة في قطاعات عديدة من المجتمع . ويحتج الطلاب ، فادخال النظرية النقدية في حقول عديدة من العلم (الطب ، التعليم ، علم الاجتماع الخ ..) والفن « الرسم ، الادب ، الموسيقى الخ .. » لم يؤثر في الحد الادنى على متاحفنا وظلت كسابق عهدها معاقلا محافظة لاناس محافظين .

« مجلة المتاحف » ــ هولندا
العدد ١٨ ــ ١٩٧٣

الفنّان التشكيلي كاتباً

كتابة حسن سليمان وكتاب رفيق شرف

عبد الله أبو هيف

— ١ —

عمد الفنانون العرب في العقدين الاخيرين الى الكتابة باعتبارها سبيلا آخر للابداع ، يقولون فيها ما يضيف الى فنهم ابداعا ، وما استغلق في حنايا التجربة اضاءة وكشفا . وأرى ، من المفيد ، أن ننظر في نموذجين متمايزين هما نتاج فترتين في الزمن ، واتجاهين في الفن ، الاول هو حسن سليمان من جمهورية مصر العربية ، والثاني هو رفيق شرف من القطر اللبناني الشقيق .

يجمع الاثنين استهداف الرؤيا التي تنهض على الضرورة ، وتتغلب على صعوبات الواقع ، وتمتد داخل مغاليق الذات نحو استشراف الفعالية العامة للجماعة . لقد كتب حسن سليمان عددا من المؤلفات في الفنون التشكيلية والشعبية(١) . ومثله رفيق شرف الذي يطلق بين الفنية والاخرى آراء في الفن والحياة في المحافل والدوريات ، الا ان هذه الكتابات والمؤلفات لن تكون مدار بحثنا ، فما يعنينا هو ذلك النمط من الكتابة الشخصية او الوجدانية الذي يستعصي على الاجناس الادبية ، وينخرط في معنى التجربة الفنية بعناها واتساعها . ويمثل نمط هذه الكتابة « كتاب رفيق شرف ١٩٧٨ — ١٩٧٩ »(٢) ، وما نشره حسن سليمان قبل أكثر من عقد من الزمن في «شهرية الفنون التشكيلية » في مجلة « الكاتب » القاهرية المحتجبة(٣) .

وسأعمد في هذه الدراسة الى عرض هذا النمط لدى شرف وسليمان ثم استخلص مع القاريء ألوان الكتابة الوجدانية وظلالها لدى هذين الفنانين ، على أن تكون هذه الدراسة فرصة للتعرف على فائدة الكتابة وفائدة الفن .

— ٢ —

يبدي الناشر حيرته ازاء « كتاب رفيق شرف » : « أهو خيال ؟ سيرة ذاتية ؟ محاولة فلسفية ؟ اسطورة حديثة ؟ قصيدة نثرية ؟ عبر سياسية ؟ أهو مونولوغ داخلي لجيل يتجاذبه مجمع الامس وقيمة ، وتمزق الحاضر وصياغة وحلم حياة الغد ؟ »(٤) .

ربما كان هذا كله في الكتاب ، ولكننا في قراءته نلمس نسيجه : رؤيا الفنان في فضاء الحرب اللبنانية وأحزانها وهي تصطدم بالمألوف والغريب في آن معا ، لتنشر حكمتها المجتزأة في الكلام المكسور ، وليس الكتاب الا **حكمة مجتزأة وكلاما مكسورا** عن جماعة مغمورة هي جماعة الفنانين والمثقفين الذين يبدون ، عبر توصيف السرد ، مجرد منفعلين بأحداث وطنية وقومية عارمة تستهلكهم العلاقات الشخصية عموما والجنسية خصوصا ، بينما المتغيرات حولهم تمضي الى سبيلها الاخر بعيدا عن هواجس يقظة او نائمة . وفي الاحوال جميعها لايتكشف المرء عن حقيقة يومية أو معاشة في جدل الفنان مع زمنه : الممارسة الفنية ، الحزب ، النقابة ، التجمع ، التاريخ ، الماضي ،منظومة القيم ، عناء الفعل وردوده المختلفة ، فكرة الحياة .. الخ . مايضطرم داخل النص هو تجنيح التجربة نحو مداها الاخرس حيث تتصارع الاشياء في رقعة من المكان بلهاء صموتا الا ماتشي به قوة المجاز في تركيب العبارة، وعبثا يبحث المرء عن علاقة او علاقات في جحيم من الفراغ والحوادث المتراكمة دون غائيتها . ولعلنا نقترب من توصيف السرد عندما نعاين تراكب هذا الكلام المكسور داخل متن مقيد بأثقال التركة : مفارقة الاندغام بين التاريخ الشخصي والتاريخ العام التي تفضي الى عجز محقق وعطالة ظاهرة في وعي الذات ووعي العالم . ان الكلمات تتقافز وتتسافر ولاتصوغ بيانها .

- ٣ -

في الكتاب فصول ولوحات . ثمة تسعة فصول ، دون ترقيم ، تأخذ عناوين مطولة على سبيل التجنيح اياه لاسعاف المادة الفقيرة واجتلابا لادهاش وغرابة **تسرقهما متغيرات الواقع الشاخصة** كما يشير الى ذلك السياق .

للفصل الاول عنوان « كوكو تقول ان محمود لم يكن هناك تلك الساعة » ؛ وخلل تزجيه الذاكرة على مشحون المعاينة الواجفة ، يعزز رفيق شرف فكرته عن الوضع البشري له ولجماعته في آتون الاحداث : « وعرفت ان الناس تحب الثرثرة والكلام فصرت اكتب ماهب ودب من الذاكرة والخيال ومن وحي الاصدقاء واذ شهرتي تذهب في الآفاق والمعجبون يفاخرون بمواهبي وقراء يلقونني في كل مكان يتندرون بذكائي واجانب يترجمون قصصي » و « مثقفون » في هذا المقهى يغاررون مني ، حتى طاش رأسي ، فما عدت أعرف من أنا وكيف ولماذا ، من يحبني ومن يكرهني ، فتعقدت وصرت أصرخ لمناسبة وغير مناسبة، اني بريء، ولست كذلك واني مسكين اكتب لاتسلى وان الامور غير ماتظنون ، ولايصدقني احد » (ص ١٦٥) .

هذا التعزيز الذي ينحو منحى سلبيا لدى شرف يحتاج الى النظر المعمق في التركيب : الفصول واللوحات ومايفرزان من علائق ظاهرة او خافية .

- ٤ -

في الكتاب احدى وثلاثون لوحة او مشروع لوحة أو تدريبات على لوحة او «موتيفات» بالتعبير الصحفي، وهذه الاعمال مرسومة فيما بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٧٩ ، وهناك ثلاث لوحات منها بدون تاريخ (ص ٥٥ - ٧١ - ١١٩) ولكنها تنتمي جميعها الى مرحلته الاولى في الستينات حيث المكونات اياها : الحصان وفارسه وخطوط اكتشاف علاقة الرجل والمرأة في حطام العالم ثمة رجل وامرأة عاريان وغواية الجسد تقودهما الى الموت او الى طرائف المدينة وكأنه الدمار الذي يستجمع الحياة في رموز شظاياه . الرجل والمرأة يهمان بالعري والخوف في مدينة تحترق بينما الفارس يقترب راجلا او على الحصان ، في معركة او على قاعدة او في مرآة، او ينتشر في الاتجاهات جميعها .

وثمة امرأة تحاذي البحر وتنام فيه او في فراش او في جلباب واسع او في زخرفة أو اشكال وخطوط

---

(١) من مؤلفات الفنان حسن سليمان كتابه « كتابات في الفن الشعبي » - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٦ ، ومجموعة كراساته حول : « كيف تقرأ صورة ؟ » ، وقد نشرت جميعها في السلسلة نصف الشهرية القاهرية المتحجبة « المكتبة الثقافية » ، الصادرة عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر :

- سيكولوجية الخطوط - العدد ١٧٥ - ١٦ أيار (مايو) ١٩٦٧ .

- الحركة في الفن والحياة - العدد ٢١٣ - أول كانون الثاني (يناير) ١٩٦٩ .

- لغة الشكل الفني - العدد ٢٣٨ - ١٥ نيسان (ابريل) ١٩٧٠ .

ولا زلت بصدد اعداد دراسة حول هذه الكراسات .

(٢) « كتاب رفيق شرف - ١٩٧٨ - ١٩٧٩ » - دار الطليعة - بيروت - آذار ١٩٨٠ . أما الارقام التالية فتشير الى موقع الشاهد من الكتاب .

(٣) اخترت لهذه الدراسة نماذج منشورة خلال أعوام ١٩٦٨ - ١٩٧٢ .

(٤) كتاب رفيق شرف - الغلاف الاخير .

أصبحت هي عناصر التكوين الوحيدة في اللوحة كما هو الحال في مرحلته الاخيرة (ص ١١٥ – ١٢٣ – ١٣١ – ١٣٧ – ١٤١ – ١٤٧ – ١٥١ – ١٥٦ – ١٦٣) . لقد صار شرف الى شكلانية محصنة ربما كانت صدى لفردانيته المقموعة امام الاضطهاد السياسي والاجتماعي المهيمن على روح جماعته المخذولة . وعندما نتتبع الارض في لوحاته نراها شاخصة بتراثها ومأثوراتها في اعماله الاولى : الخيول والفرسان وطموح الانقاذ ؛ وفي بعض الاحيان ، كان يقترب من تقنية الفنان الشعبي من حيث توزيع الكتل او حدة الخط او رسم الهيكل البشري كما في الصفحة الخامسة والعشرين على سبيل المثال .



فلسطين اللحن الحزين كما رسمها الفنان حسن سليمان .

ومالبثت هذه التقنية ان غدت خطوطا ومساحات واشكالا مجردة من دواعي التجربة الفنية او الانسانية وكأنها لعب محض ، ولاينفع هنا عون الموروث وتجربته بعيدان كل البعد عن حدود هذا الموروث فقد أشار شرف في آخر لوحاته الى « حجابات الى جرام حسين » وهي لوحة مرسومة عام ١٩٧٥ .

لاشك ، ان رفيق شرف قد احتمى بالكتابة يستنطقها مالم تقله اللوحات او لغة التشكيل ، ولكننا نؤكد في هذا المجال ، ان ثمة انقطاعا بين لغةالتشكيل في كتابه ، ولغة الكتابة التي آثرها . شيء من الوجدان المكظوم ، وشيء من ضمير جماعته الموجوعة ، وشيء من معاناة جيله ، اما اللوحات والاعمال الفنية فهي ارض اخرى لاشواق فنان يتكشف لغة ابداعه وهمومه في الوقت نفسه .

وهكذا ، نعود الى النص المكتوب لقراءته علىضوء عناصره الداخلية .

– ٥ –

الكتابة الوجدانية عند رفيق شرف معتمة حينا ، ومشرقة حينا آخر . وبين العبارة والاخرى يعلن الفنان انطباعه عن الناس والاشياء ، وليس يرى الا الموت يلاحق الجميع في ختام الفصل الاول :

« قبض على شخص رمادي في أحد المطاراتيبكي **حزنا على وطنه وأودع حقيبة .**

عثر على المدعوة كوكو ميته في مغارة قرب بعلبك بعدما اغتصبها عشرون حشاشا محليا .

وجدت أشلاء سيد أسود في بيته ، افترسه وحش الشاشة حينما كان يشاهد فيلما مصريا ، دون ان يعلم به احد .

ان المدعو محمود مصاب بالسكتة في مكان مايطارد اكاذيب عقله ويرتجف من حين الى حين .

في هذه اللحظة يراقب احدهم العقرب ويصوب اليه مسدسه الصامت وسيطلق النار (ص ١٧) .

وعلى التبكير في الاعلان ، فان شرف يتابع سيرة هذه الشخصيات في صفحات كتابه التالية : الرمادي، كوكو ، الاسود ، محمود ، العقرب ، وسواها هناك أم يوسف وصالح ويوسف وناصيف ، ولكنه لايملك للمرة الثانية الا ان يتابع في اطار اعلانه ، الحديث عن النزع الاخير لشخصيات اخرى :

« في الساعة من مساء هذا اليوم من سنة ١٩٧٨ وبناء على معلومات مطاطية ألقي القبض بالجرم المشهود على اثنين من الصعاليك وهما في النزع الاخير يتكلمان الغازا عن وطن وحقيبته وقطة سائبة وأرض وقانون وسراويل زوجة صالح في زاوية مقهى فظيع

بينما الناس في بيوتها تموت فزعا » (ص ٤٤) .

من العبث ، أن نعيد بناء كتاب رفيق شرف أو أن نمتلك ملامح شخصياته او تنامي أحداثه . هناك اللغة التي لا تستجيب لذاكرة تحت وطأة الارهاب . انها الكلمات المكسورة : الوقت ، جسد السوريالية : عري كوكو ، الضجر البديل للوطن ، رائحة الاشياء ، الميول السادية ، الكرش الثوري الجميل . وهناك الطاولة التي تتحول الى مجلس وزراء غير قانوني ، في مقهى داخل بيروت او على اطرافها ، يخترعون فيه أحكاما قانونية . وهناك الجنس الهادىء او الصارخ « لان جسدها صحراء وانا ابن بطوطة » ، ولانه نصح « مسعود بأن الحياة قاسية » . وفي شهوة الحياة التي صارت الى شهوانية الجنس ، تتبذل الاسماء وتثرثر فقد شاهدت الوجوه او السمات او الافكار . تسطع الظاهرة او ينكظم الصوت الشجي ، ولا يتذكر الراوي سوى القطط ومواءها مثله ومثل النساء والرجال في نسيج الرواية المحبوك من الهواجس والخيبة والعجز :

ـ اتذكر صراخ القطة يتضاءل مخنوقا بين فكيه (ص ٥) .

ـ زوجة صالح لا تزال تموء (ص ٢٨) .

ـ ولكنها تنظر الي كقطة خائبة (ص ٣١) .

ـ وصارت زوجتي قربي في الفراش تموء كقطة سائبة (ص ٣١) .

ـ لعله يفكر الان لو انه مثلي يحتضن ماضيه كمن يحتضن قطا شرسا .

ـ وجعلت لصالح امرأة جميلة طرية تموء كقطة شائبة كي لا يؤرقه الاشتياق (ص ٣٣) .

ـ أتى المدينة يبحث عن الامل ووجد نفسه كذابا في مقهى ويشتهي المرأة التي تموء كقطة سائبة (ص ٣٤)

ـ لكننا نتكلم على النساء ، انهن جميعا كقطط سائبة (ص ٣٨) .

ـ انني افكر في صالح ، ان زوجته جميلة وطرية وتموء كقطة سائبة (ص ٤٠) .

انه هاجس المرأة وصفها جسدا ينصاع للجنس ، آثرت ان اذكر شواهد فصل واحد ، وان التفت عامدا عن الاشارات والتصريحات المتعددة حول هذا الهاجس ، ففي مطلع الفصل الثالث يلح الحاحا عجولا على التحليل الجنسي للتأريخ :

« يوسف يكتب : كان ياماكان في قديم الزمان ، كان رجل مشردا اسمل آدم وامرأة سائبة اسمها حواء ، تعارفا وتناكحا ، ولم نزل نصرخ تأثرا وظلامة »(ص٤٧) .

فهل نبحث عن هاجس السياسة أو الفن ؟ لا أعتقد أن الرصيد يؤثر على فكرة رفيق شرف عن المجتمع الذكوري وتبجح الرجل حيث شواربه وحدّ السيف توأمان (ص ٦٤) ؛ لعله هوس الكتابة للاشارة الى مواهبه الشخصية في رؤية الطاقة الجنسية تغطي الصفحات وتثير الحفيظة وتضمن الرواج ؛ لأننا لا نقع على ما يدلّ على ممارسة فنية أو سياسية ، وهنا تستحيل الاحالات الثقافية أو التشكيلية على مراد المتلقي ، فما ذكره شرف لا يتعدى بعض الاحالات المبهمة وكأنها سياحة لفظية لا تشير الى مخزون الذاكرة أو معاناة الفنان :

ـ فهو أصبح مطرودا في ثيابه وبيروت توحي له بالتسلل والعادة السرية ، وتذكره بمخيلة جيروم بوش وريبيرا (ص ١٠) .

ـ لعل أحدهم اخبره بأمرنا وراح كل يوم يحمل الينا سؤالا فظيعا نتذكر معه أصنام هنري مور وأشباح جياكوميتي (ص ٣٩) .

ـ والبلد متشابك وكثيف ، ومموه مثل لوحة لـ (بولوك) وصحن الفاصوليا (ص ٥٧) .

ـ ومرة رأيتها يا يوسف مثل طفلة بلهاء ، محمّرة ومنقطة كأنها احدى وجوه ماتيس الوحشية وادهشني كثيرا (ص ٨١) .

ـ واصبح حسادي مثل وجوه « روو » وبيتي مثل لوحة « المستحمات » ، وصرت أخرج الى السوق (ص ٨٢) .

ـ نداء « منى » باقٍ الى الابد كلوحة « صراخ على الجسر » لمونش (ص ١٠٠) .

ـ وقلت لنفسي ما ضرّ تاريخي الطويل يعوي قربه جرو صغير وتذكرت لوحة بول كلي « عواء في وجه القمر » وهكذا عودت نفسي ونسيت (ص ١٠٨) .

ـ وان لوحـات جيروم بوش واقع عربي ونحن لم نتنبه (ص ١١٢) .

ـ لا خيالي ولا واقعي وغير متزن (يتحدث عن مواصفاته لمناسبة امرأة عذراء مطلقة !؟) كلوحات ميرو السوريالية شيء هنا وشيء هناك وشيء هنالك تربط بينها خيوط ، خيوط ، خيوط (ص ١٣٦) .

هذه هي الاحالات الفنية جميعها في كتاب رفيق شرف ، عدا احالة مكررة حول تماثيل هنري مور . ولا شك ، انها لا تصبّ في التجربة الفنية ، بل تكتفي بمجرد الاستعراض الثقافي .

لا أريد أن أقلل من أهمية هـذه « النصوص المضادة » كما سميت عند نشرها للمرة الاولى في احدى الصحف اليومية ، ولكنني أردت ، ربما مثلما ننتظر جميعا من فنان معتبر ، أن يكتب رفيق شرف عن خلاصة تجربته ، وهو ما أشار اليه ناشر الكتاب . أما المحتوى فيقرأ حقا في جميع الاتجاهات ولكنه يظل « مونولوغا » لفنان أخرس في فسحة كتيمة من الزمان والمكان(٥) .

- ٦ -

أما كتابة حسن سليمان فقد نشرت على مدار سنوات في مجلة « الكاتب » القاهرية المتحجبة ، ولم تجمع بعد في كتاب على حد علمي ، بوصف كاتبها مشرفا فنيا للمجلة ومحررا دائما لشهرية « الفنون التشكيلية » ، وتتناول هذه الشهرية مختلف شؤون الفن التشكيلي بعيني فنان مثقف عرف بكتبه النقدية المتعددة مما يدل على تمرس طويل في الفن والادب .

وعلى الرغم من طبيعة هذه الشهرية الوجدانية فانها تناقش بعمق وحرارة مختلف قضايا واقع الفن التشكيلي وظواهره في حينه . وغالبا ما يضع لشهريته عنوانا اضافيا ينتبه الى واقع الحال ، ولا ينكر حضور المشكلة الثقافية او الفنية في حياتنا ، واذكر منها ما جرى مجرى العنوان الاضافي على سبيل المثال :

ـ دفاع آخر عن الرومانتيكية ـ عامل الالم والتيار الرومانتيكي (ع ٩١) .

ـ شيء من ذات نفسي في ذكرى العيد الالفي لمدينة القاهرة ـ قاهرة آبائي وسيكولوجية النكوص (ع ٩٥).

ـ حول فردية الفنان ـ جلاتيا .. وفجر لا يأتي (ع ٩٨) .

ـ تجربة ذاتية ـ قصيدة من العراق .. وحنين الى معبد عشتروت (ع ١٠٧) .

ـ عن طبيعة الابداع الفني في وقتنا الراهن ـ تثيسوس يجد نعليه (ع ١٠٨) .

- ٧ -

يلفت النظر في كتابة حسن سليمان احساسه العميق بمسؤوليته في مجتمعه ونحو نفسه ، وهي مسؤولية تبدو جلية في الاندغام المدهش بين تجربته الفنية وظرفه التاريخي ، فلا يغفل عن مشكلة الفنان بما يرتبط بها من خصوصية هي منطلق وظيفة الفن من جهة ، وهي مثار قدرة الفنان على صدقه المطلوب من جهة أخرى ؛ وهكذا غدت ذات الفنان عند سليمان جماع عناصر رؤياه نحو الفن والناس . ان سؤاله لا يطول . ثمة اجابة في الممارسة التي تعلي من شأن الموقف وتدافع عن أصالة الفنان :

« اي نوع من الفن مطلوب منا في هذه الآونة ؟! تشعر بالمهانة ولا تفعل شيئا وغيرك من الرسامين يجتمعون لمكاسب غاية في السخف . يجتمعون فيطلقون على انفسهم لقب احرار ثم يجتمعون فيطلقون على



ماتيس كما رسم زوجته عام ١٩١٣ بعد أن تجاوز المرحلة الوحشية



رووه : أحد وجوه رووه الحزينة والمأساوية

---

(٥) عاد رفيق شرف الى هذا النمط من الكتابة في الفترة الاخيرة . راجع : جريدة « النهار » البيروتية ـ الاربعاء ١٩٨١/٣/١٨ ـ رفيق شرف : وقال لي المصور « أعقف شاربيه ، ضع خنجرا » .

انفسهم لقب الشرفاء . شيء جميل والله أن يشغل بالهم مثل هذه الاشياء كتغيير اللجان وتعيين أعضاء جدد ، القاهرة سنة ١٩٧١ يطلقون على أنفسهم لقب الفنانين الشرفاء »(٦) .

هذا شاهد من شهريته « احساسا بالمهانة وعودة الى المعاصرة » ، بدأه بمقطع من قصيدة نيرودا « أغنية الى فالبر يزو » حيث كان يعيش الشاعر ، ثم باشر مشكلته بشفافية مدهشة :

« لماذا لا تأتي معي .. نطارد أحزاني الطليقة ؟ أنا لا أريد بها سوءا .. لن أغللها حبيسة أو أنشيء معها علاقة .. مريضة كتلك التي تنشأ بين الانسان ومن يحب.أتساءل فقط ، وهل أملك سوى التساؤل؟ مانوع الفن الـذي يطلب من الفنان وهو يشعر بالمهانة اهو تساؤل أم اجابـة ؟ أم حتمية لا مناص من أن إعيشها ؟ ؟ » .

ويضيف :

« أشيـاء واشياء تسد عليك مسالك التفكير . تتراكم لتمنعك الا احساسا بها . وتجـد نفسك تغوص في بحر من المهانة ولا تفعل شيئا » .

« نحن محتاجون لفنانين عمالقة أكثر من احتياجنـا للشرفاء . لا يوجد في الوجود شيء أكثر نقاء ونصاعة من الحقيقة مجردة وعارية في عمل فني . لقد عبر برناردشو بلباقة وصراحةعن هذه النقطة في السوبرمان اذ أباح للفنان امتهان كل شيء لينتج فنا جيدا » .

ان المشكلة ليست خلافية ، بل تمس صميم حركة الفن التشكيلي كما يلاحظ سليمان ، وقد كان منطلقها المزيد من المكاسب الصغيرة والمصالح الشخصية ولو كانت على انقاض القيم الفكرية والفنية للاعمال الفنية، فقد انطلقت جماعة من الفنانين الجدد نحو التغيير بحجة التجديد والتجريب ، بينما يرى سليمان أن ثمة موروثا وموهبة فردية تمنحان العمل الفني أصالته ومعاصرته في الوقت نفسه . انه النداء الملح : « مخجل أن نترك خيرة شيوخنا وننجرف مع زوبعة أثارهـا صبية حول أحقيتهم في دخولهم لجنة الشراء وأحقيتهم في التحكم في مصير الفن » .

ثم يوضح المشكلة برمتها ، فهي ليست عارضة أو طارئة بل تتعلـق بجوهر التطور في الفنـون أولا ، وبأهمية تطوير الحياة التشكيلية ، ان صح التعبير ، ثانيا . وهذا توضيح آخر :

« ان ربطنا في مثل هذه الاعمال الخالدة بالماضي فقط تحديدا ضيقا لمفاهيمنا عن الوجود والحيـاة . فلا زال الكثير من تجاربنا واحتكاكنا العاطفي يجد أبعادا له وتعبيرا في لغة شيكسبير وهوميروس . أجل ، لم يعد لدينا مكان لأبطاله وآلهته ، وكذلك لا يشكل درع آشيل أزمة بين محاربين في القرن العشرين الا أن تصوير هومر للعواطف البشرية النبيلة لا زال ينساق وفق مقاييس كل العصور ، بالضبط كبناء ليوناردو أو تتيان الشامخ للصورة أو ايقاع امريء القيس وموسيقاه في اللغة العربية .

وفي عصرنا الحاضر يعتبر ت . س . اليوت أعظم من أحدث ثورة وتغييرا في الشعر الحديث ، وهو في الحقيقة كذلك لأنه ارتبط ارتباطا وثيقا بكل ماضي الشعر . واحترام الماضي يظهر جليا في عمل عظيم : جديد كل الجدة وفي الوقت ذاته يؤكد وينتمي للحاضر، ولا يتأتى ارتباط بحاضر الا اذا كان امتدادا لماض . والاعمال القديمة في زمانها كانت مرتبطة بحاضرهـا وجديدة » .

ان هاجس حسن سليمان هو الدفاع عن أصالة الفن التشكيلي ضـد الممارسـة الخاطئة في المثاقفة أو التقليد او الاستهلاك او العقم ، وهو هـم ثقافي في أساسه ، وقد نماه سليمان في مقالاته حتى أصبح تعبيرا عن موقف من فنون قومه وفرادتها في شخصيتها وفي اسهامها الكبير في حضارة الانسان .

وهكذا ، تندغم في كتابته آفاق الفن مع كيفية تنظيمه وادارته أو سياساته بتعبير أدق . ان الوضع المعاشي والنقابي واليومي للفنان لا ينفصل ، بأي حال من الاحوال ، عن قضايا الاداء الفني والتراث والمعاصرة وسوى ذلك من مشكلات بارزة في حـاضر الفنـون الجميلة . ثمة مـا يتوازى في كتابة حسن سليمان فتحتفظ بتأثيرها لتبقى : الثقافة والتجربة يحييهما وعي حاد بالمسؤولية :

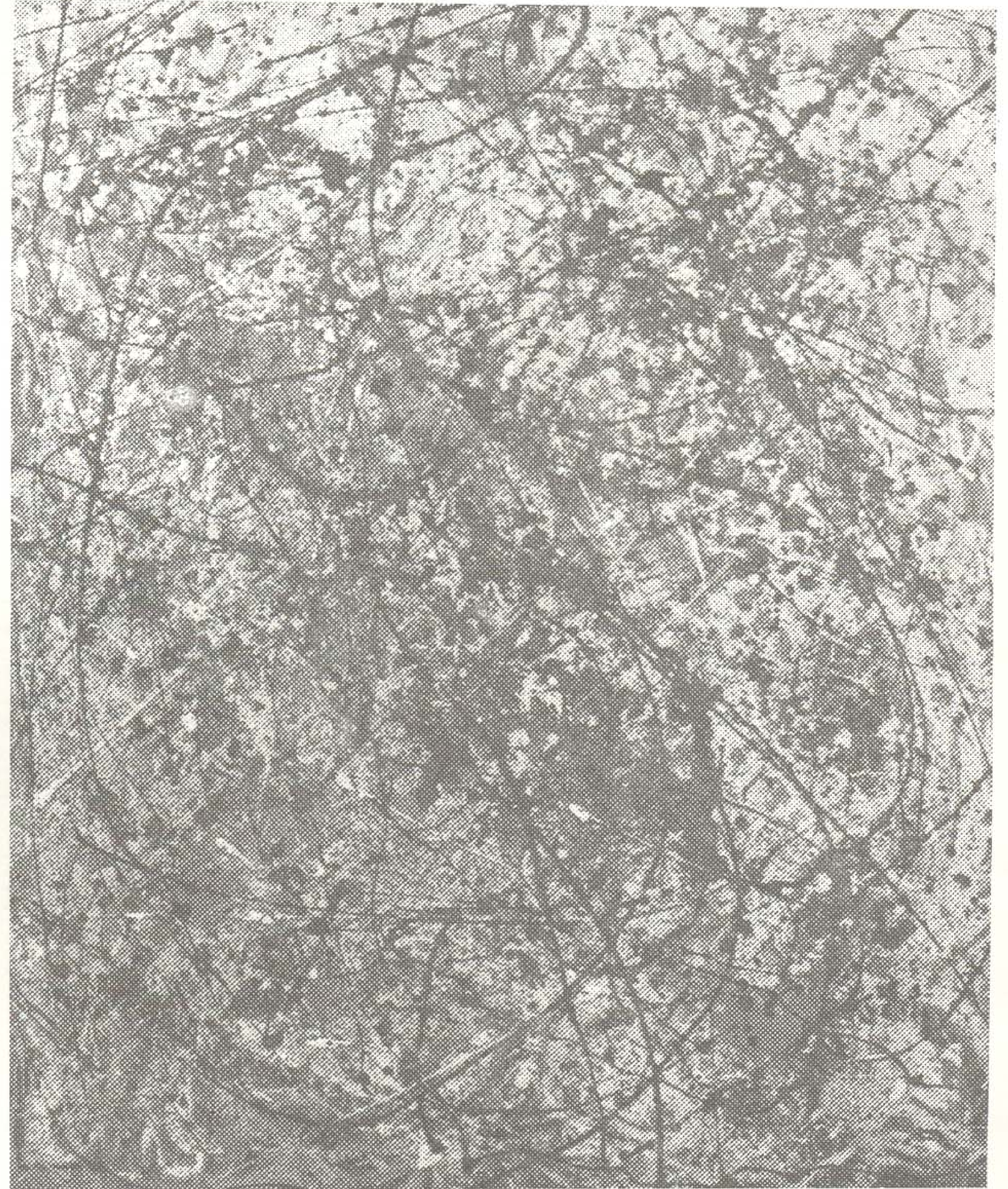
« هذا أمر يعجز عن فهمه رسامون يثيرون قضيـة بكونهم أحرارا وشرفـاء ، وزوابع حول معاصرتهم لفنون لا يملكونها ، ودون أن يعيشوا حياتهم المعاصرة بكامل أبعادها .

ننسى اذن تلك الحفنـة التي حددت بصراخهـا وعويلها الاجوف أنها لا تصلح لشيء ، ونقرأ كلمات هادئة وعجوز لراينر ماريا ريلكه .. كلمات تذكرنـا بأصابع رحمانينوف على البيانو حين أصبح هرما : الشعر لا يصل به المرء بعيدا ان كتبه صغيرا . على المرء أن ينتظر ويجمع حسا لعذوبة طوال عمره وعمر مديد ان أمكن . وحينئذ بالضبط مع النهاية ، ربمـا أصبح في مقـدوره أن يكتب عشرة أسطر ، فالشعر ليس كما يتوهم الناس ببساطة أنه مجرد أحاسيس ــ ونحن نملك الاحاسيس سريعا جدا ــ .

الشعر تجارب ، وحتى يستطيع المرء كتابة بيت واحد من الشعر يلزمه مشاهدة مدن كثيرة ، وأناس ، وأشياء ، عليـه أن يذهب أبعـد ليعرف الحيوانات وطيران الطيور وايماءة الزهور الصغيرة وهي تتفتح في الصباح . ويملك المقـدرة على أن يحيي في مخيلته طرقا لمناطق مجهولة ولقاء غير متوقع ، وفراق يشتاق

اليه من أمد بعيد ».

لقد عمدت الى الاستشهاد بأحد نصوصه للتعرف على أسلوبه في جانب من تجلياته حيث امتزاج الفنان المدهش بما يعتقد أنه مهم وصائب ومفيد . ولدى النظر الى هذه النصوص مجتمعة ، نعتقد ان حسن سليمان لم يكن يتكلم ووجهه الى جدار ؛ بل كان ذلك الحوار الناشط لفنان مثقف مع واقعه المعقد والمتنوع،



لوحة تجريدية للفنان (بولوك)



ميرو : السيريالي الذي دمج التجريد بالسريالية .

وان هذا الفنان قد تسلح بزاده من المعرفة وشجاعة الرأي والاختيار الفني لتدعيم تجربة عريضة تبدو ملامحها ماثلة في مقام الكلمات وهي تتخلق علائق ثقافية وفنية تجيب على معضلات الممارسة :

« ان التطاحن واراقة الدمـاء في أشعار هومر ليست جميلة في حد ذاتها ، ولا وجوه فان غـوغ ، ولا ازقة دبلن في كتابات جيمس جويس ، حتى ولا أجسام ميخائيل انجلو .

عبقرية الفنان هي التي تعطي للاشياء بهاءهـا وسحرها وبالتأكيد كلما عظمت التجربة .. قست علينا وكانت أليمة ، كلما زاد احساسنا بالرغبة في أن نجد لها متنفسا في الفن ، باحثين لها عن قيم جمالية جديدة . وتكوين الحضارة في حد ذاته يخضع لمثل هذا المقياس أو الظاهرة ».

ان كتابة حسن سليمان عن حياته وفنه أساسا ، وما هذا النقد المعرفي او الثقافي المبثوث في النصوص الا خلاصة تجربته يتملاها طويلا وقد هزت كيانه . ليست الدهشة أو الطرافـة أو الصراخ في أعماق الفنان ما يدعوه الى الكتابة فحسب ، بل اعتمال ذلك كله نحو الكشف والاكتشاف يعمران ذاتا مشغولـة بهوس الابداع .

تتعاور على كتابته الخبرة والحلم ومذاق اللغـة الحلو أو المر لتكون بعد ذلك مفكرة فنان هي شهادة على عصره :

« أذكر منذ عشرين عاما ، وفي ليلة باردة كذلك ، أذكرها كحلم غريق . كنت قد حصلت لها ولي على تذكرتين في أعلى الاوبرا، أذكرها شاحبة رقيقة كمصر. أذكر سعادتنا مع انتهاء العرض ، نصفق ونثب على مقاعدنا الخشبية ، ونتشبث بالسور . قلت لها : اصرخي (بيس .. بيس) حتى يعيدوا ثانية ، الا تعلمين انهم يطلقون على أعلى التياترو الاولمب .. سيخرجون ثانية منشدين . انهم دائما ينصاعون لآلهة الاولمب . قالت : أكره الآلهة ، ولا أحبك »(٧) .

اجل ، ان كتابـة حسن سليمـان شريط حياتـه اليومي وقد تلون بعلامات الرؤيا : « وحينئذ فقط تفتح الجفون الكليلة المتعبة على حقيقة دون غيرهـا الا وهي : قف وعش » ، وعند معانقة الحياة تلوح دروب الخلاص ؛ « وفي غبشة الفجر جالس على وبجانبي فتاة عشرون عاما تفصلنا ؛ انه الزمن لكن المكان : الارض الصلبة التي تحتنا تربطنا . انها فقط القادرة على اعطائنا المعنى الكبير لوجودنا . فلألق اذن بنصف معطفي على كتفيها خشية البرد . وانها للحظة مباركة حين يكتشف الفنان في سن الاربعين انه طفل مراهق بكل ما تحمله أبعاد هذه الكلمة من ثورة واندفاعة الى شبق دائم للحياة » .

- ٨ -

لنا أن نتحدث المزيد عن أسلوب حسن سليمان : لغته بالقلم أو بالريشة ، مصادر فنه ، تعامله مع العمل الفني داخله أو في مسار الحياة اليومية ، التقاليد ، المجتمع ، التجديد ، النظرية ، التثقيف ، الاسئلة والاجوبة .. وفي كتابته شيء من هذا كله لماح ومضيء ، يمكننا أن نشير اليه فيما يلي :

١ - التأكيد على اعتبار الفن فعالية انسانية ناشطة بالنسبة لصاحبه ولجمهوره ، « فالفن لايمكن له أن يشرح أو يصف أو يعلّم ، لكنه اداة تساعد الضمير اليقظ على التقاط اصداء المسببات الحقيقية . وهذه هي ايجابية الفن . لاشيء يسمى عبثا طالما وجد عنصر الصدق والاخلاص . ولا شيء بتاتا يفقد أو يذهب جفاء . الخطوط المتكسرة على الورق والكلمات المرتجفة واللحن الذي يبقع صفحة الصمت ، كل ذلك يبقى وسيبقى حاملا حب الانسان للانسان »(٨) .

٢ - للفنان خصوصيته التي لاتعزله عن حركة مجتمعه ، بل تدعوه باستمرار التبادل التأثير ، لان « حياة الفنان والمجتمع الذي يتحرك فيه هما العاملان اللذان يكونان الروح الحقيقية لتعبيره » ، اذ ، « ما مصير الفنان ان لم يوجد ما يكفل له انضماما للاخرين يعتمدون عليه ويعتمد عليهم ؟ » ، والاجابة واضحة : « ليس للوهم صدى ، لكن في اعماقي أشعر اني لم أنته بعد ، فكل شيء يمضي ، وقبض الريح ... الا اصرار الفرد يبقى حاملا من الحياة معناها الكبير »(٩) .

٣ - للفنان ذاتيته المفرطة المعقدة الخصيبة التي لاتفترق عن معايير الفن ، « وهكذا نجد أن الفنان لم يعد يشعر بذاته فالمجتمع لم يترك له فرصته كي يتأمل نفسه » ، ومالم تقترن ذات الفنان بشجاعتها فان ثمة بوارا يحيق بالروح ، و « الفنانين المعذبين دائما أن يمحوا آثار عذابهم . أن يغسلوها محاولين تفهم ماحدث لهم كي يعطو للحياة خصوبتها . تتذكر كلمات فرجيل ، فلتسلم اشرعتك للرياح .. وان كانت اشرعتك قد تمزقت ، فليس امامك كذلك سوى أن تسلمها للرياح ، وتمضي تتخلل الشموس شعرك ، والهواء »(١٠) .

٤ - ذات الفنان تشرق في عمله ، وما ذاته الا قابلياته نحو تطويع التجربة لمعطيات موضوعية ، فالنسبة للفنان ، « يندفع الايجابي لفعل معين لانه لايستطيع أن يفعل سوى ذلك الشيء ، والافراد المميزون القادرون على فعل أحداث خارقة للعادة يفشلون في مواجهة الاشياء البسيطة التي تمر بهم في حياتهم اليومية ، أشياء يقضون طيلة حياتهم متمنين أن يحققوها . وهكذا يتضح أمام الفنان ، ببساطة ، أن حياته الايجابية ، ليست أكثر من اقتطاع سلبي من ايجابية الحياة بأسرها »(١١) .

٥ - لغة الفنان في بحثه عن ضوابطه واشراقاته ، « فلا وجود لايمان في حياة الفنان سوى ايمانه بحقيقته هو ممتزجا بتفانيه في العمل » ، لان « عمل الفنان هو اعادة صياغة رؤيته ، وعن طريق هذه الصياغة الجمالية يبدع عمله الفني ، يصرح بكل ماهو مكبوت في أعماقه ، وبكل مضمون انساني وأخلاقي يريده . وبكل معنى باطني يخفيه ولايملك القوة على قوله الذي يزعجه دائما عجزه وجبنه من أن لا يجهر بـه »(١٢) .

٦ - جلاء صورة الفنان ونماء فنه في المراة ، لان « حنين الفنان الى المراة جزء من حنينه الدائم للحياة . لذلك يجد المرء نفسه دائما وقد انطوى على حب لمجهولة ، لايدري من هي . فهو يحن دوما للمراة ويشتاق لصدها ويزداد شوقا لها ان هجرها . يبكيها ويتغنى بجمالها ويستجديها الوصال . الاعمال الفنية الخالدة هي التي تشتم فيها رائحة المراة أو الجنس . وهل نسي « سحيم » التشبيب أو أقلع ، حتى وهو في قمة عذابه قبيل الموت نظر الى امراة سائرة أهوى اليها بيد ، وقال :

فان تقتلوني تقتلوني لقد جرى
لها عرق فوق الفراش وماء

وشدوا وثاقه فلما قدم ليقتل ، قال :

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم
ان الحياة من الممات قريب
فلقد تحدر عن جبين فتاتكم
عرق على ظهر الفراش وطيب »(١٣)

٧ - تثقيف الفنان معينه وأساس ابداعه ، فهو يحتاج قبل كل شيء الى تراثه وتراث الانسانية ، على أن تكون له فرادته بعد ذلك ، ولعله ، أصبح واضحا عمق ثقافة هذا الفنان وشمولها .

- ٩ -

هذان نموذجان للفنان التشكيلي كاتبا ، وللكتابة الوجدانية ، أما فائدة هذه الكتابة ، فلا شك ان الفنان رفيق شرف ينأى عن وعي الممارسة عامدا أو غير متعمد لصالح مغامرة لفظية وحسية لاتضيء التجربة أو تنفع في حل معضلات الايصال الفني ، وهو ما رءآه الفنان حسن سليما في مكادة وبلاغة شاعتا في اوصال النصوص فصارت الى وجهة نظر وخبرة ناجزة .



بوش : يعتبر من أهم فناني عصر النهضة الذين صوروا لنا الواقع وقدموه على حقيقته ولهذا فقد عرى لنا الناس وعكس ما يختبأ في أعماقهم .. انه فنان البشاعة الأولى ... والمبشر بعديد من المدارس والاتجاهات .

---

(٦) مجلة « الكاتب » ـ السنة ١١ ـ العدد ١٢٦ ـ أيلول (سبتمبر) ١٩٧١ ـ ص ١٦٧ ـ ١٧١ ، أما الشواهد التالية فمن العدد نفسه ، وسأشير الى بقية الاعداد في موضعها .

(٧) نفسه : ع ١٣٣ ـ ص ٥٨ ـ ١٥٩ .

(٨) نفسه : ع ٨٧ ـ ص ١٢٥ .

(٩) نفسه : ع ١٢٨ ص ١١٠ و ع ٨٦ ص ١٢٢ .

(١٠) نفسه : ع ٩١ ص ١٢١ ـ ١٢٤ .

(١١)و(١٢) نفسه : ع ١٠٨ ص ١٦١ ـ ١٦٢ .

(١٣) نفسه : ع ٩٠ ص ١١٨ .

الثقافة المعاصرة في أمريكا اللاتينية

تلخيص عن الكاتبة : جين فرانكو

... ((يعتبر كتاب (جين فرانكو) من أهم الكتب التي صدرت عن الثقافة المعاصرة في أمريكا اللاتينية ، لانه محاولة جادة للتعريف بهذه القارة وتقديمها ، عبر ثقافتها وادبها وفنها ..... وان غايتنا من تقديم هذا التلخيص هو اعطاء القاريء فكرة عن ((امريكا اللاتينية)) ، تساعد على تفهم الفن المكسيكي ، الذي يمثل بالنسبة لنا الموضوع الهام ، وذلك لان فهم (الفن المكسيكي) غير ممكن بدون المقدمات الهامة الضرورية ... التي نقدمها هنا ...

انها تقدم لنا عبر هذه الدراسات الاطار الفكري والاجتماعي الذي نمت فيه هذه الثقافة ، مما يساعدنا على وعي دور الفن المكسيكي واهمية ما طرحه من أفكار ... ودوره كفن رائد ....

واذا عرفنا كلمة .. الروائي الشهير (أستورياس) عن أمريكا اللاتينية ... والتي يقول فيها :

ـ ((أن تولد في امريكا اللاتينية ، ذلك يعني انك تولد في قبر ، وأن تثور ذلك يعني انك تخاطر رقبتك ، او تتعرض للنفي في أحسن الاحوال ، وان تسجل كثائر فسوف تعاقب ... ولن تجد مكانا لتنشر ما تكتب ، ولكن على الرغم من ذلك مازال الكاتب يكتب)) .

ونستطيع ان ندرك ، الواقع الذي نشأ فيه الفن المكسيكي ، والادب الامريكي اللاتيني ، ونستطيع أن نتفهم كيف ترابط الادب والفن والسياسة برباط محكم في هذه القارة بحيث لا يمكن الحديث عن احدهما دون التعرض للآخر .

الثقافة المعاصرة في امريكا اللاتينية

ثقافة امريكا اللاتينية ثقافة مسؤولة ، تربط الفكر والسياسة برباط محكم ، وتجعلها على صلة بالحياة اليومية ، لهذا يتمتع ادب امريكا اللاتينية وفنها بميزات لانراها في المجتمعات الاخرى بحيث أصبح الكاتب أو الفنان ، ضمير المجتمع ، والرائد المناضل فيه ، وانعكس ذلك على جميع القضايا الاسلوبية والشكلية ، بحيث أصبحت الاساليب الفنية تنشأ نتيجة لتغييرات اجتماعية وسياسية وليست مجرد حلول لمسائل تقنوية وشكلية ، كما هي حال الفن الاوربي ، لهذا نرى اسماء الفئة تختلف عما الفناه في أوربا ، مثل (المدرسة الزنجية او (الهندية) أو (أدب العالم الجديد) او (المدرسة المكسيكية) ، والى غير ذلك من التيارات .

ولا يعني ذلك ان ادب امريكا اللاتينية او فنها لم يتأثرا بالاتجاهات الاوربية ، بل يعني ان التيارات المألوفة عالميا قد اخذت شكلا خاصابها في امريكا اللاتينية وذلك نتيجة لمحاولة تطوير هذه الاتجاهات لتتلاءم مع ظروف خاصة بتلك البلدان .

ولهذا السبب يبدو لنا ان صعود تيار او اتجاه فني او هبوطه وتبدله ، لا يخضع لصيغة منطقية من التطور كما نرى ذلك في الادب أو الفن الاوربيين ، بل يرتبط بظروف هذه المتجمعات ، وهكذا لابد لاي متتبع لثقافة هذه البلدان من أن يدرس الواقع الذي جعل التيار او المدرسة تزدهر او تموت .

لقد اعتاد النقاد على ارجاع ثقافة امريكا اللاتينية الى (القرن التاسع عشر) الذي يشهد ولادة التيارات الحديثة في الادب والفن ، والذي قدم بدايات فن امريكي لاتيني له خصائصه الموحدة ومشاكله الخاصة .

ولقد شهدت المرحلة الاولى من نمو ثقافة امريكا اللاتينية تأثرا واضحا بأوربا ، اذ اعتبرت اوربا مصدر الثقافة ومنبع النور منها تأتي الكتب والافكار ، وهكذا تعتبر البداية الاولى للثقافة الامريكية اللاتينية ، مرحلة تقدير كل ما يأتي من اوربا ، والمبالغة في هذا التقدير .

ولقد خضع هذا التقدير لاوربا الى تبدل تدريجي، اذ كانت البداية تحمل لنا التمرد على (الثقافة الاسبانية) و (البرتغالية) التقليدية باتجاه الثقافة الفرنسية ، واستمر هذا التمرد ليشمل الثقافة الاوربية بشكل عام ، وهكذا بدأ المثقف يبحث عن التراث المحلي الخاص ليحله محل الثقافة الاوربية ، وهكذا بدأت شخصية امريكا اللاتينية تبرز من خلال الثقافة الخاصة لها .

ولعل أهم ما قدمه المؤلفون الاوائل الذين يعكسون بداية تشكل ادب امريكا اللاتينية ، هو مقارنة حياة امريكا اللاتينية بالحياة الاوربية والمثل العليا التي طرحتها اوربا ، وكانت النتيجة دوما لمصلحة الحياة الاوربية ، لهذا عبر الكتاب عن طريق المقالة والقصة والشعر عن صرخات احتجاج ضد اساليب الحياة التي يعيشون ، داعين الى الاخذ بالصيغ الاوربية للحياة لاصلاح الاوضاع السيئة .



حرب الاستقلال المكسيكية - لوحة جدارية في مدينة مكسيكو رسمها « ديجو ريفيرا »

ومن أهم كتاب هذه المرحلة كل من (**أندريه بيلو** – ١٧٨١) من فينزويلا و (**فيليب باردو – ١٨٠٦**) من من (بيرو) و (**ليزاردي – ١٧٧٨**) من المكسيك ، و (**بارافنتـــو** – ١٨١١) و (**اتشفيرا** – ١٨٤٥) الارجنتين .

ولم تكن اساليبهم متميزة لان اكثرهم كان يفضل المضمون على الشكل الفني ، دون أي بحث صياغة متطورة لكتاباتهم .

ويمكن اعتبار أهم كتاب المرحلة الشاعر الارجنتيني (**جوزيه هرناندز**) وهو الوحيد الذي قدم لناشخصيات متميزة لها طابعها المحلي ، كالخارج عن القانون ، والثائر (**مارتان فييرو**) كان يسعى الى (العدالة) .

وهنا يمكن ان يلاحظ المتتبع ان الادب كان متقدما على الفنون الاخرى من مسرح وموسيقى وفن تشكيلي، في تقديم الرؤية المحلية ، والشخصيات الشعبية ، لان تلك المحاولات لم تأخذها ابعادها في المختلفة الا في بداية القرن العشرين .

أما الحركة الادبية الهامة التي طبعت القرن التاسع عشر بطابعها ، والتي مثلت التحول الهام في الحياة الثقافية فهي حركة الحداثة Modernisme ، والتي ضمت الكتاب من مختلف الاقطار يسعون الى اهداف متقاربة .

لقد لعبت هذه المدرسة دورا هاما في حياة المجتمع، ومثلت بدايات احتراف الكتابة ، وتطويرها فنيـــا ، للوصول الى ثورة رمزية على المجتمع المعاصر ، من خلال الادب والقصة والشعر ، وأهم كتاب هذه المدرسة :

روبان داريو – (١٨٦٧ – ١٩١٦) : ولقد مثل هذا الشاعر وجها بارزا من وجوه هذه الحركة ، كأن يسعى الى ثورة في الشكل والمضمون ، ومن أهم كتبه (اللازورد) الذي صدر عام (١٨٨٨) ، وحقق نجاحا عظيما ، وكانت أهدافه الاساسية تتلخص في تطوير لغة التعبير الفنية لتتلاءم مع الاحساسات الجديدة والتجارب المعاصرة .

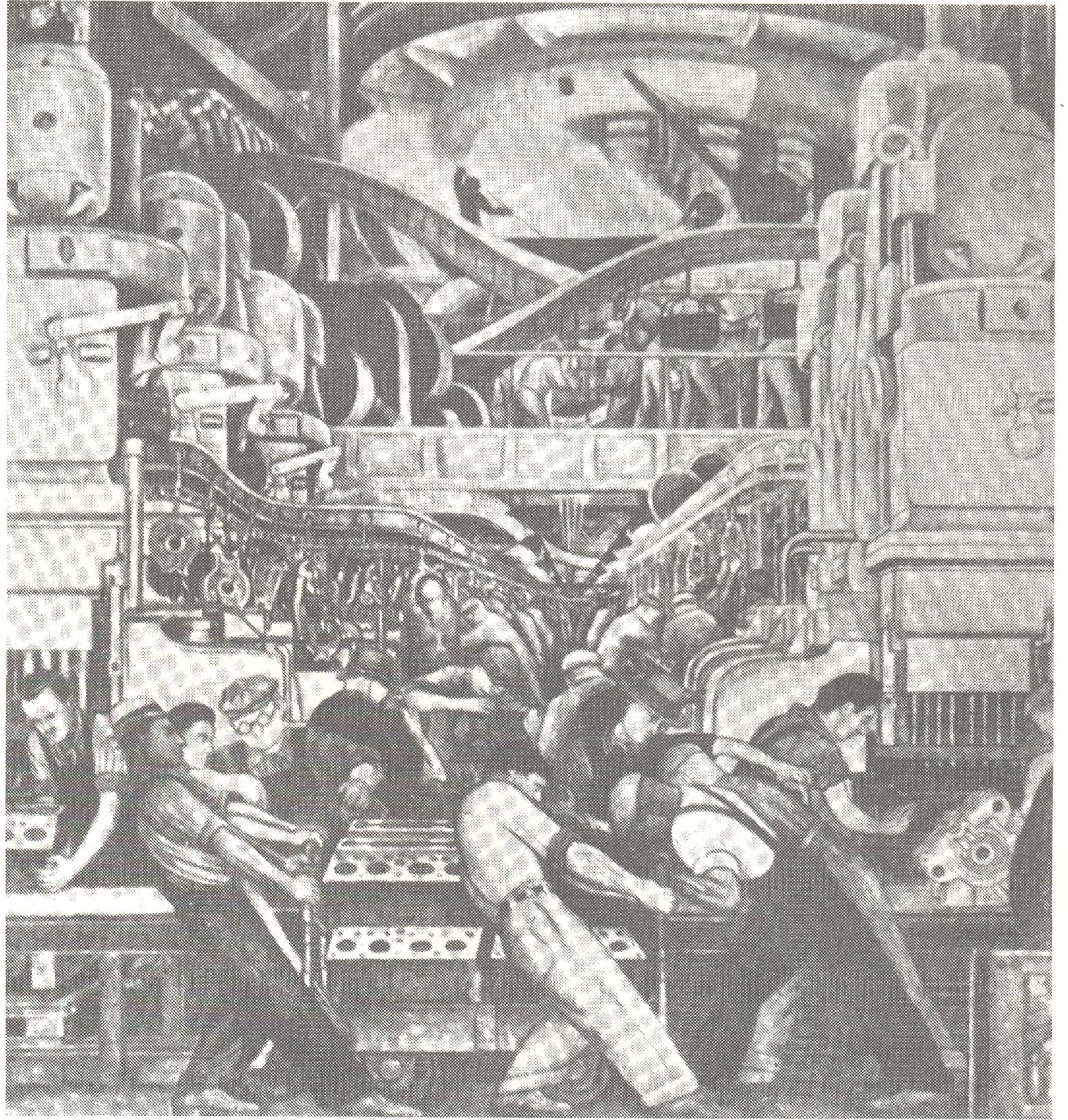
ويمكن أن نضيف اليه اسم كل من : **جوزيه سيلفا** (١٨٦٥ – ١٨٩٦) وهو من (كولومبيا) ، و **جوزيه مارتي** (١٨٥٣ – ١٨٩٥) وهو من (كوبا) ، **بدرو كول** وهو من (فينزويلا) .



ريفيرا الى اليمين يستمع الى حديث ميكيروس .



لوحة (الضحايا) الشهيرة لـ « أوروسكو »



دييجو رڤييرا – صنع (موتور) معهد الفنون بدترويت بالولايات المتحدة .

وهنا نلاحظ بأن الادب الاسباني لم يكن قد انجب نظراء لشعراء كبار من أمثال (بودلير) أو (رامبو) ، ولا حتى عرف كاتبا مثل (هوجو) ، ولم يمر بمرحلة رومانتيكية ، لهذا كان على الكتاب الامريكيين الآتين ان يحدثوا ثورة في التعبير ليتلاءم الادب مع الحياة الجديدة ، تحت تأثير الادب الفرنسي . ونتيجة لانهيار القيم الاسبانية التقليدية ، وتزعزع الاخلاق القديمة الموروثة والديانات .

لهذا أصبحت المقاييس فرنسية ، والثقافة تنحو بهذا الاتجاه ، وهكذا تم التحول من الصيغة الاسبانية التقليدية ، نحو الثقافة الفرنسية المتجددة .

– لكن كيف كان الكتاب يعيشون ضمن المجتمع الامريكي اللاتيني ؟

من الواضح أن اكثرهم كانوا بعيدين عن هذا المجتمع ، في ثقافاتهم المستوردة ، بل يمكن القول بأنهم غرباء ضمن هذه البلدان ، فالحياة قاسية ، والمخاطر التي يتعرض لها الكاتب لا تحصى ، والقسوة هي التي تغلف المجتمع ، بل ان المال والعنف والقلق الاقتصادي والحروب الاهلية تسيطر على الحياة ، فالناس يبحثون عن الثروة ، ويسعون وراء المال والشهرة ، ولهذا خلف هذا الصراع الخراب والبؤس الذي دفعت اليه فئات كثيرة ، وعبر الكتاب عن هذه الاوضاع ، وعن غربة الكاتب ضمن هذا الواقع القاسي .

ويمكن اعطاء فكرة عن هذه الغربة فيما كتبه الروائي **(جوليان دي كاسال)** ، الذي صور لنا بطلا من الابطال ينتقل من مدينة لأخرى فيجدها لا تحتمل ،

والحفلات ، ولا شيء غير ذلك ، وقدم لنا احساسه الذي لم يفهمه أحد من الناس حوله .

كما كتب (داريو) عن القيم المادية التي تشد الناس اليها وتمنع انسانيتهم من التفتح ، وترددت عبارات ذم المال ، والتكالب على جمعه والتعلق بالمظاهر الفارغة :

- « لقد رأيت الذهب يتحول الى ألبسة
لكنني أفضل الذهاب الى
التلال البعيدة
حيث أرى المد وهو يتحرك ، والفراشات »

لهذا كان الشاعر ضد قيم عصره ، ولهذا قال أحدهم :

- « نحن - كل انسان منا - كان ضد جيله »

وهذه النتيجة التي توصل اليها كتاب تلك الفترة ، ومواقفهم من القيم المطروحة ، لم تكن لولا هذا البرج العاجي الذي وضع الكاتب نفسه فيه ، ونظر من خلاله للمجتمع ، والذي جعل الكاتب انسانا طيبا طاهر ، ضمن عالم مادي متكالب .

ولم يستطع تجاوز هذا الموقف الا قلة من الكتاب ، ويمكن أن نذكر ما كتبه (**جوزيف مارتي**) وهو من (كوبا) ، ومن مواليد عام (١٨٥٣) ، فقد ارتبط ببعض الحركات السياسية ، وعمل مع عدة مفكرين من أقطار مختلفة ، ولهذا ترددت في كتاباته بعض العبارات التي تدل على وعيه للمشاكل (العرقية) و (للتناقض بين أمريكا الشمالية والجنوبية) ، والتي تبدو سابقة لعصرها .

لكن كيف قدم الشعراء والكتاب المجددون حلولا للمشاكل التي طرحوها ، وكيف كانت نظرتهم للحياة

ان الشيء البارز هو أن (حركة الحداثة) لم تقدم الا مواقف فردية الى أبعد الحدود تحمل بعض صفات تقدمية .

يتحدث (**داريو**) مثلا عن (العمال) في قصيدة له ، ويمجدهم لكنه كان في الجانب الآخر يؤمن بأنه ليس شاعر هذه الطبقة :

- « أنا لست شاعر الطبقات الشعبية ، لكن علي أن أذهب اليهم لأتعلم منهم » .

وكيف يتصورون مهمة الشاعر ، انها نفس مهمة (النبي) عند (**داريو**) بل الشاعر اقل نبلا من الإله ، ولكنه أكثر وعيا من الانسان ، انه مثل أعلى للانسان ، فهو يخاطب الإله ، وعلى القوى العليا أن تجيب .

وكان (**شوكانو**) يعتبر الشاعر شخص بوهيمي ، إلهي ، يحمل سرا خاصا ، وهو ملهم ، عظيم القدرة في الوصول الى الحقائق .

لهذا تقترب تقترب أفكارهم من (أوسكار وايلد ، ومهمة الاديب الجمالية ، وقد تأثروا بأفكار (فيرلين)



دييجو ريفيرا - « الإنسان فى مفترق الطرق » الجانب الأيمن من اللوحة الحائطية الكبيرة فى مبنى الفنون الجميلة بمكسكو .

ويتوصل في النهاية الى أن العالم المتمدن لا يمكن تحمله ، والناس سواء في كل مكان ، ويقدم لنا البطل المأساوي الغريب الذي يحس بعدم الانتماء الى أي مجتمع مهما كان .

ويمكن القول بأن المجتمع البرجوازي المعاصر لهم ، كان غريبا عن مثلهم العليا ، فهو مجتمع يسعى وراء المجد والشهوات ، مهما كانت النتائج ، وان التطور الصناعي والراسمالي الذي خلف الويلات قد أشعرهم بهذه الغربة ، لهذا كانت أكثر الكتابات النثرية عبارة عن تأكيد لغربة الفنان والشاعر ضمن مجتمع مادي في أهدافه ومراميه .

لقد كتب (**رود ريجوز - ١٨٩٩**) وهو من (فينزويلا) عن الشاعر الذي يلتقي بأمراة تهوى الالبسة الفخمة

و (بو) و (بودلير) و (وليم بلاك) في تصوراتهم المختلفة للحقيقة الابدية ، ورؤية الشاعر التي توصله الى الحقيقة الكامنة وراء الاشياء ، فالفن وحده يقهر الزمان والمكان ويحقق الخلود .

والكاتب هنا - أو الشاعر - يخوض معركته ضد قيم المجتمع ، بعيدا عن المشاكل اليومية (المال - السياسة) ليصل الى النقاء والطهارة ، وهذا ما فعله **(هيريرا رايسغ)** وهو من مواليد عام (١٩٠٤) ومن (أورغواي) فقد تصور عالما لا يتبدل هو عالم الحلم والطهارة ، بعيدا عن واقعه .

لهذا لم تكن تجاربهم الادبية تحمل تأثيرا كبيرا على مجتمعهم ، لكنها كانت عظيمة التأثير على القلة المثقفة النادرة .

في القرن العشرين

واذا انتقلنا الى (القرن العشرين) لنتحدث عن التحول الذي تم في الثقافة في بداية هذا القرن ، يمكن أن نلخص هذا التحول ضمن عدة حقائق أساسية ، لعل أهمها التطور الكبير الذي حققته الولايات المتحدة الامريكية ، واهتمامها المتزايد بأمريكا اللاتينية ، وانعكاس ذلك على ثقافة هذه البلدان ، والتناقض الذي بدأ يبرز بين الشمال والجنوب .

هذا بالاضافة الى التناقضات الطبقية نتيجة لتجمع الثروات في أيدي قلة من الناس .

لكن الظاهرة التي بدأت تبرز وتأخذها الاهمية الكبرى هي بداية التوجه نحو القضايا القومية في الادب والفن ، وبالتالي الانعطاف نحو الحياة اليومية ، للبحث عن الاصالة لمواجهة التحديات الداخلية والخارجية .

لقد درس أكثر الكتاب في أوربا ، ثم عادوا الى بلادهم ، وبدأ اهتمامهم يتوجه الى المشاكل المحلية ، ولقد وجد الكاتب نفسه أمام اشكالات عديدة ، انه امام مجتمع بكر لم يدرس دراسة سليمة، وهو لايعرف عن حضارته شيئا ، بلاد قاحلة لها تقاليد أدبية مروية شفاها ، وموسيقى شعبية بسيطة ، وبعض الرقصات والمناظر الطبيعية ، وتسيطر القسوة والبدائية على حياة الناس .

وكان الكتاب من الطبقة الوسطى أو من أعالي هذه الطبقة ، وبعضهم من ملاك الاراضي ، لهذا كانوا بعيدين عن فهم الفلاحين ، وكان التجانس والتواصل ضمن هذه المجتمعات عسيرا ، بل مستحيلا ، لوجود اختلافات عرقية عميقة ، وطبقية متميزة ، فهناك الاسباني الابيض ، والهندي والزنجي والاجناس المختلطة من هذه العروق ، وكان المثقف والملاك يساوي الابيض والنخبة ، لهذا كان من المستحيل فهم مشاكل أمريكا اللاتينية بدون فهم **المشاكل العرقية المرتبطة بالطبقية** ، بل من المستحيل بناء حياة مستقلة على أساس قومي دون معالجة هذه التناقضات ، وما تثيره من مشاكل للمجتمع الجديد المنشود .



استخدم الفنان المكسيكي التراث القديم المكسيكي «اوروسكو»

لكن كيف تصور الكتاب الاوائل حلولا للمشكلة العرقية التي تبدو ملحة ولا يمكن تجاهلها ؟

لم يكن أمامهم الا تقديم حل ، وكان الحل المقترح يتلخص في (المزيد من هجرة البيض) . لمضاعفة الاعداد ؟ وخلق مجتمع متميز في وجه الملونين ، وهذا ما نادى به **(فيرسيمو)** وهو من البرازيل ، ومن مواليد عام (١٨٥٧) :

« ان ازدياد الهجرة من أوربا سوف يحل مشكلة البرازيل العنصرية » .

ولقد أضاف بعض الكتاب الى هذا الحل بعض مقترحات لعل أهمها (التعليم) ، لأن تعليم الفلاحين يمكن أن يؤدي لحل مشكلة التمايز ، وهو ما طرحه **(كوهنو)** وهو من البرازيل ، ومن مواليد عام (١٨٦٦)

ومن الامور الواضحة **أن البيض لا يمثلون في المجتمع الامريكي اللاتيني أمة متكاملة ، بقدر ما يشكلون طبقة متميزة ، لها مصالحها ، ولهذا لا يمكن اعادة بناء الامة بدون التخلي عن هذه الامتيازات ، اذا أرادت أمريكا اللاتينية العيش بسلام** ، لكن الكتاب لم يدركوا ذلك في البداية ، بل أرادوا جعلها (أوربية) عن طريق الهجرة ، وتثقيف الناس بالثقافة الاوربية ليصبحوا مواطنين صالحين .

وهذا ما قدمه عدد من الكتاب ، من أمثال : **(برادا)** وهو من (البيرو) ومن مواليد عام (١٨٤٨) ، فقد تحدث عن القومية التي تضم البيض وغيرهم ، وتستوعب كل الاجناس ، والتي يجب ان تصل لحل مشكلة التعليم لدمج عناصر المجتمع .

و **(دو تورنر)** الذي كتب رواية (طيور بلا اعشاش) ، دعا فيها الى جعل (البيرو) دولة عصرية على الطراز الاوربي ، عن طريق الهجرة ، و **(كالديرون)** الذي تحدث عن الهنود وعن السياسة التعليمية الضرورية لاستيعابهم ضمن الدولة القومية ، و **(السيديس ـ ايروكاديس)** يضع ثقته في التعليم ، ولقد كتب عن حياة الهنود التعيسة والامهم ، ودعا الى تجاوز الواقع الراهن عن طريق الثقافة والتعليم .

ولقد كانت المناقشات عميقة ، ومتعددة الجوانب حول وضع الهنود ، والمختلطين في كل مكان ، ولكن قلة من الكتاب كانوا مع (الهنود) في البداية ، لعل منهم (داريو) ، الشاعر الذي كان من حركة المجددين ، والذي سعى الى فهم جمالية الاساطير الهندية ، والفولكلور الشعبي في حضارة (الانكا) القديمة .

و **(شوكانو)** ، وكان من أصل هندي ، لهذا ربط بين شاعريته وبين أصله ، وكان يفخر في نسبه هذا ، بل يعتبر أن الحضارة الهندية القديمة هي الوسيلة الوحيدة لجعل الناس يقدرون الهنود ، ولتحسين أوضاعهم البائسة :

ـ « الهنود الذي يكدحون
في الحقول التي يملكها الاخرون
هل تعلم بأن هذه الاراضي ، يجب ان تكون لهم نتيجة للعرق والدم » .

وكانت تلك هي بداية التحول في النظرة الى الفلاحين والطبقات الشعبية ، لان النظرة القومية كانت بحاجة الى خلق مجتمع منسجم ، ولا يمكن تحقيق ذلك مالم تتبدل نظرة الناس الى الهنود ، وهي في بحثها عن الجذور الادبية والفنية لم تجد الا الثقافة الهندية القديمة والفن المكسيكي ، لهذا لابد اعادة الاعتبار الى الطبقات الشعبية حتى تجد الاساس القومي الذي ترتكز عليه ، اثناء مواجهتها للتحديات السافرة في شؤون أمريكا اللاتينية التي أصبحت (الولايات المتحدة) تمثله بوضوح سافر .

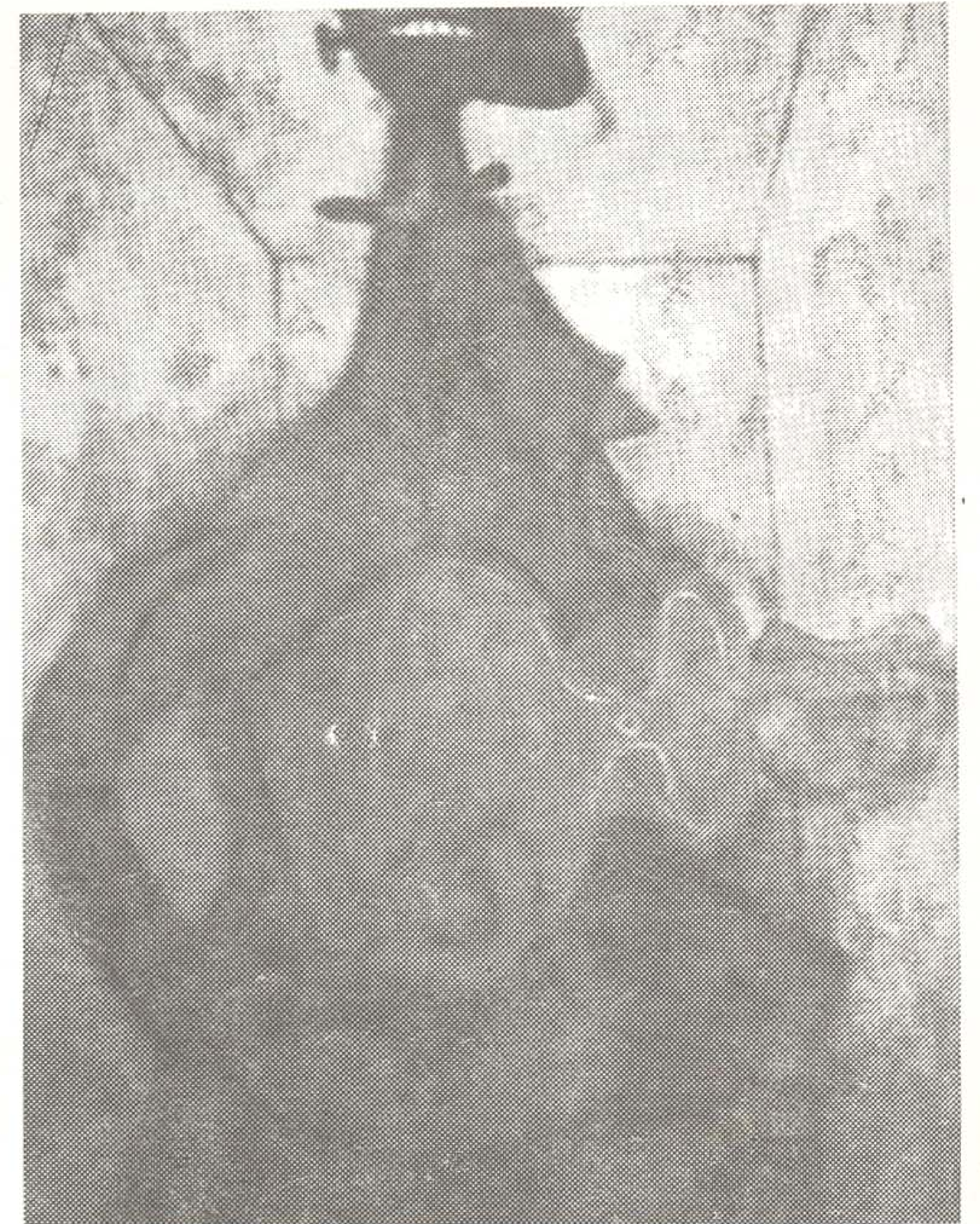
وهكذا أصبح الهجوم على (الولايات المتحدة) في بداية القرن العشرين المنطلق الاساسي لبناء المجتمع القومي .

يقول **(سوسندراد)** وهو من (البرازيل) ومن مواليد عام (١٨٣٣) ، في دراسة له عن (الولايات المتحدة) :

ـ « ان الزائر لنيويورك يجد عالما عجيبا ، عالما



ارتبط الفن المكسيكي بالحياة اليومية للناس « ريڤيرا »



المغني للفنان المكسيكي (تامايو)

ماديا بكل معنى الكلمة)) .

وأن الشعور بالخطر الذي تمثله (الولايات المتحدة) هو الذي دفع بالبرازيل الى البحث عن الاستقلال القومي ، والى اعادة النظر في واقع المجتمع لتنظيمه على أسس جديدة .

ان الكتاب الهام الذي صدر في تلك الفترة هو لكاتب من (أمريكا اللاتينية) ، اسمه (**رودو**) وهو من (أورغواي) وحقق كتابه نجاحا شعبيا كبيرا ، فأعيدت طباعته عام (١٩٠١) في (الدومينيكان) وعام (١٩٠٥) في (كوبا) وعام (١٩٠٨) في (المكسيك) .

يقدم (**رودو**) لشعوب أمريكا اللاتينية ، أسطورة جديدة ، تكشف الاراء التي كانت تبحث عنها ، كيف يمكن مواجهة (الولايات المتحدة) والتخلص منها ؟ ويقدم الكاتب حلا ثقافيا لمشكلة اقتصادية واجتماعية وسياسية ، لكن طرح المشكلة والسعي الى ايجاد حل كان الجانب الاكثر اهمية .

ـ ((ان الولايات المتحدة تمثل الفنى الفاحش والفشل في ارضاء أبسط امور المصير الانساني ، لهذا يجب التوصل الى شيء يتجاوز مادية الولايات المتحدة))

فعن طريق التعليم واعطاء الفرص المتكافئة في المجتمع وعن طريق عرق آخر يختلف عن عرق الولايات المتحدة يمكن الوصول الى هذا المثل الاعلى الذي يتجاوز الحضارة الامريكية الشمالية .

فالولايات المتحدة لاتملك أي ثقافة ، وهي مادية في نظرتها للحياة وفي تفسيرها ، والحل سوف يأتي من أمريكا اللاتينية ، التي سوف تنقذ العالم من هذا الوضع .

وترددت نفس العبارات فيما بعد على لسان المثقفين والمفكرين ، ومنهم (**أوغاريتي**) وهو من (الارجنتين) الذي كتب عن مستقبل أمريكااللاتينية و (**كارلوس أرتور توريس**) وهو من (كولومبيا) ، و (**بلانكو فومبونا**) ، وان ملخص أفكارهم هي ان أمريكا اللاتينية افضل روحيا من الولايات المتحدة .

وفي نفس الوقت بدأت تبرز فكرة وحدة امريكا اللاتينية ، ولقد أكد (فومبونا) عليها ، فأدب هذه الشعوب واحد ، وهم لفروع لعائلة واحدة :

ـ ((نحن التشيليون والارجنتينيون والاورغوايون نمثل عائلة واحدة)) .

كما أن برودة الشمال يجب ان تقابلها حرارة الجنوب الروحانية ، ولقد كتب (**كاتيلانو**) عن صهر القوميات المختلفة في قومية واحدة ، وضمن هدف واحد اكثر مثالية ، ولا بد من تعليم الطبقات الشعبية لتتمكن امريكا اللاتينية من تغيير واقعها ، وتصل الى تحقيق أهدافها .

وكانت المثالية هي الطابع الرئيسي المسيطر على هذه الحركات فالمفكر الذي كان يريد الوصول الى مثل هذه الافكار كان يؤمن بدور (النخبة) المثقفة التي ستعطي مثلا اعلى للثقافة والروح كما كان يقول (كالديرون) ، أو ان المجتمع الامريكي اللاتيني سوف يتبدل عن طريق نخبة مثقفة تربى عن طريق اخلاق فاضلة تشمل الجميع كما عبر عن ذلك (رودو) .

كما أن من الضروري ربط الفكر القومي بالادب للوصول الى ثقافة أصيلة ، وتأمين الجذور القومية والفكرية الضرورية لاقامة مجتمع جديد ، وتنظيم طرق حياة مستقلة عن الاوربيين الشماليين وضمن أراضي جديدة .

وهذا ما عبر عنه (مانويل أوغاريتي) في عبارة شهيرة له :



لوحة هامة من أول اعمال الفنان (سيكيروس) ١٩١٨

ـ « عندما يتوصل الادب والرسم والنحت والموسيقى الى الارتباط بالافكار القومية ويعانق كل المنطقة ، يجمع التناقضات والتأثيرات المختلفة في عنصر واحد تقدمه الارض ، عندها تصبح الجماهير قادرة على قبول التركيب الجديد الاخلاقي الذي يتجاوز الاطروحة والطباق ، والذي انبثق مؤخرا » .

ولهذا لابد للكتاب والفنانين من ان يحققوا تجاوزا للنماذج الجاهزة التي تعلموها ، ليروا امريكا اللاتينية ، ويتعلموا منها .

أو كما يقول (**كالديرون**) :

ـ « ان الاصالة تعادل التحرر الاقتصادي ولهذا يجب على الفنانين أن يتركوا أنفسهم تحت تأثير أرضهم لتقديم ما هو اصيل » .



لقد تأثر (سيكيروس) بالفن التكعيبي في البداية

وهذا التوجه نحو الحياة ، والارتباط بالارض هو الذي جعل الكتاب يتعرفون على مشاكل مجتمعاتهم والطبقات الفقير فيه ومآسيها .

ولقد عبر (**فيننفاز**) عام (١٩٢٢) وهو من تشيلي عن ذلك بقوله :

ـ « لقد زرت المناجم والحقول ، زرت كل المناطق وأكلت مع الناس عشت معهم تحت سقف واحد في الحقول ، لاكتب عن حاجاتهم وعن فقرهم المدقع »

كما كتب (**فيليز**) عن الصيادين وعمال المناجم واستطاع تقديم وضع الكادحين البائس .

الثورة المكسيكية ؟

ولقد مثلت جميع هذه المحاولات بدايات ادب وفن على صلة بالحياة اليومية في امريكا اللاتينية ، وهي التي هيأت السبيل أمام حركة تجديد الفن والفكر القومي ، والذي مثلته الثورة المكسيكية على شكل شديد الوضوح .

لقد قدمت الثورة المكسيكية مثلا أعلى جديدا للثقافة في أمريكا الاتينية ، وكانت ثورة قومية بالدرجة الأولى ، بدلت طبيعة المجتمع وقلبت نظامه ، وبلورت الافكار القومية وجسدتها في بداية القرن العشرين ، وأدخلت العمال والفلاحين ضمن نطاق الحياة الإجتماعية ، وأطاحت بملاك الاراضي من النخبة القديمة .

ويلخص بيان الثورة أهدافها ، اذ ان على المكسيك تحطيم الظلم الاجتماعي والتدخل الاجنبي في اقتصاد المكسيك ، وتهيئة الوسائل لتطويرها ، ولقد قدمت (المكسيك) نفسها على أنها قومية جديدة تبني نفسها على قاعدة اجتماعية عريضة ، والهدف الاساسي هو اطلاق سراح قوى اجتماعية جديدة مضطهدة ، وافساح المجال امامها لتشارك في خلق المجتمع الجديد ، والانفتاح على امريكا اللاتينية ليساهم مثقفوها في الثورة .

يقول (بدرو أورينا) :

ـ « ان المكسيك تبني نفسها ، وتؤكد على خصائصها القومية ، وتعلن على الملأ أنها قادرة على ايجاد نوع خاص من الحضارة » .

ذلك لان فهم القومية في القرن التاسع عشر لم يكن سليما ، ولا يتفق مع أهداف القرن العشرين ، لهذا لابد من اعادة النظر في هذا المفهوم ، وتقديم معنى جديدا له ، وان هذا المعنى ينبثق من ربط القومية بالفكر الاشتراكي ، لهذا يجب ان تكون الثقافة لكل انسان ، وفي نفس الوقت تبدو القومية روحية تتيح لاصالة الامة ان تعبر عن نفسها ، وتسعى لضم كل أفراد المجتمع ، ولقد وجد المكسيكيون في الحياة الشعبية ، وفي المحيط القيم التي كانوا يستوردونها

من أوربا ، ووجدوا في تراث المكسيك الاصالة والجذور التي كانوا يبحثون عنها .

والشخصية البارزة التي ارتبطت بالثورة ،ومثلت الوجه الثقافي لهذه الثورة هو **فاسكونز يلوس (١٨٨٢ - ١٩٥٩)** وهو كاتب وفيلسوف أصبح عام (١٩١٤) وزيرا للتعليم وعاد مرة اخرى الى الوزارة عام (١٩١٥) لمدة اربع سنوات اخرى ، ووضع برنامجا للتعليم والثقافة ، بدل وجه المكسيك كليا ، لقد توصل الى هذه البرامج نتيجة لفلسفة خاصة به ، وضع فيها تذوق الفن والجمال في مقدمة اهدافه ، كما وضع نظرية خاصة عن التطور الاجتماعي الذي تمر به الانسانية ، ان الانسانية تمر ضمن مراحل ثلاثة ، مرحلة مادية ، ومرحلة عقلية ، وجمالية ، والمرحلة الثالثة هي أعلى المراحل لان الفنان يصل الى فهم تناغمات الكون ، التي تجمع كل العناصر والى العالم الخفي ، والجمال هو الوسيلة الاساسية لتحقيق ذلك

لقد طبعت الكتب العديدة في عهده ، وترجمت المؤلفات الكبيرة ، والغاية هي ايصال الفكر الى الطبقات الشعبية ، كما ساعد الفنانين والموسيقيين على تحقيق انتاج فني متميز ، ودعا جميع المثقفين من اقطار أمريكا اللاتينية ليساهموا في انجاح خطته التي كان شعارها خلق ثقافة عصرية قومية جديدة .

وكان برنامجه في مجال الفنون التشكيلية اعمق ما عرفته أمريكا اللاتينية ، ولقد حقق اكبر مردود ممكن ، حيث طبع المكسيك بطابع حضاري أصيل عن طريق لوحات جدارية كبيرة تربط الناس بالثورة، وتستقي من تراث المكسيك القديم ، وبرز فنانون تشكيليون تشبعوا بالافكار وقدموا الاعمال الفنية ، ولعل اهمهم : (ريفييرا) و (أوروسكو) و(سيكيروس)

يتحدث (ريفييرا) عن هذه المرحلة وعن تجربته فيقول :

- ((اريد للوحاتي التعبير عن الحياة الاجتماعية، كما أرادها ومن خلال الواقع ، لهذا رسمت ابناء الشعب البسيط وهم يعملون ، ويناضلون ضد كل أشكال التسلط، الفلاحون والزهور والفواكه والارض، الانسان في كدحه وهارموني الطبيعة)) .

وبدأت تبرز التناقضات الطبقية في أعماله ، فالحكام رسموا في ألبسة رديئة وألوان بشعة على عكس الفلاحين . وبرزت العناصر القومية ، بوضوح كبير ، واخذت هذه العناصر تعكس الحضارة الهندية القديمة ، وأصبحت التأثيرات الاوربية والاسبانية أجنبية ، وارتبط الفن بالتراث المكسيكي القديم ، وبالثقافة السابقة لكولومبس، وعبرت الجداريات التي رسمها (**اوروسكو**) عن ذلك الارتباط القومي بوضوح كامل ، كما عكست أعمال (**سيكيروس**) نضال امريكا



(الام الفلاحة يصور عمق البؤس الذي يهيمن على الريف المكسيكي (سيكيروس)

اللاتينية عبر العصور المختلفة .

ووجدت الموسيقى والغناء والرقص الشعبي عناية فائقة ، واستخدم المسيقيون الالات القديمة المكسيكية للتأكيد على الشخصية القومية المستقلة .

وهنا تلاحظ ان الكتاب كانوا بعيدين عن تمثيل هذا الارتباط بالثورة وتقديم أفكارها ومثلها العليا ، كما فعل الفنانون التشكيليون ، وهذا ما عبر عنه أحد النقاد :

- ((ان ثورة المكسيك لم تنتج الادب الثوري الذي كان متوقعا ؟ !))

ولكن لماذا ؟

هل يرجع ذلك الى وضع الكتاب الذين كانوا من الطبقة الوسطى ولم يستطيعوا فهم أهداف الثورة والتجاوب معها ، أو لان الكتاب لم يجدوا وسيلة التعبير الملائمة التي تساعدهم على الوصول الى الجمهور العريض ، فالفنان اصبح طليعة الثورة المعبر عن أهدافها ، بينما بقي الكتاب في عزلة ، ولقد كانت

تلك العزلة مفيدة لهم لانها ساعدتهم على تقديم مواقف خاصة من أحداث الثورة **ولهذا كان الكتاب نقاد المجتمع الجديد الذي أصبح الفلاحون قادته ، والفنانون طليعته .**

لقد كان الشاعر (**لويس فارهارد**) من أكبر شعراء المكسيك ، وهو يعبر عن رأيه في الاحداث :

ـ « ان من الافضل لي أن أذهب للقرية البعيدة
الى جنة عدن الصامتة
في لحظات الدمار الذي حققته المدافع »

ولقد تأخر ظهور الادب المتأثر بأحداث الثورة ، فالكتاب أخذوا مادة كتبهم من الاحداث ، وعبروا عن طريق القصة والذكريات المتنوعة التي تمثل شهادات عيان عن الثورة والاحداث القاسية التي مرت ، ولكن الشيء الواضح هو السلبية التي قوبلت الثورة بها من قبل الروائيين وهذا يمثل موقف لادباء على شكل واضح .

ولنضرب على ذلك بعض الامثلة ، ان (**ماريانو أزولا**) يكتب عام (١٩٣٦) عدة روايات تستوحي الثورة بها من قبل الروائيين وهذا يمثل موقف الادباء (تحت الكلاب) ، فقد ارتبط بالثورة واصبح جنرالا فيها ، لكنه لم يحقق ما كان يحلم به ، كما تتحدث قصة (الفراشات) عن مجموعة من الاشخاص يلتقون في قطار ويتجاورون حول الثورة ، ومخاوفهم من الاحداث ورغباتهم . كما يتحدث (**روميرو**) عن قصة شخص من ادنى الطبقة الوسطى ارتبط بالثورة ، واصبح يملك الحصان والكلب والبندقية ، ثم يكتشف أن حماسته للثورة قد انتهت حين يجد نفس الاشخاص في مراكز السلطة .

وكذلك (**غوزمان**) الذي يركز اهتمامه على بطل ثوري يقابله الكاتب ، وكان يظن بأنه يمثل المثل الاعلى الذي يقود المكسيك ولكنه يفشل في الاقتناع بمايقدمه له هذا التأثر من أفكار ، واسمه (بانشو فيللا) ، لهذا يقول : « وداعا ... يا بانشوفيللا » وهو يقصد **أستحالة التفاهم بين فلاح ثائر وشخص مثقف .**

واذا قدمت المكسيك لامريكا اللاتينية ثورة قلبت مفاهيم عديدة وعبرت عن الفكر القومي وعكست الافكار المختلفة في الفن والادب ، فأخذت هذه الافكار أهميتها ، وسارت في طريق التطبيق العملي ، وانعكس ذلك في الادب على شكل ردود فعل مختلفة ، فكيف اخذت الاقطار الاخرى في امريكا اللاتينية ، الفكر القومي ، في بداية هذا القرن ، وكيف عبرت عنه .

ان (البيرو) قدمت لنا صيغة سياسية وادبية تعبر عن الارتباط القومي تجلت في (حزب البيرو الاشتراكي) ، الذي أسسه الفكر والكاتب (ماريا تيجوي ١٨٩٥ ـ ١٩٣٠) ، ونادى بخطة قومية للتطبيق الاشتراكي :

ـ « ان الاشتراكية في (البيرو) تختلف كليا عن الاشتراكية الاوربية ، لانها تعطي أهمية للارض والريف ، وذلك لان مشاكل الفلاحين هي الاكثر الحاحا » .

ووجدت أفكاره صدى عميقا في امريكا اللاتينية ، واشعلت حماسة في الفكر ، بحيث اصبحت الصيغة القومية الاشتراكية تبرز وتأخذ أهمية عن طريق الادب والشعر ، ولقد عبر عن هذا التأثر الشاعر **سيزار فيلاخيو** (١٨٩٢ ـ ١٩٣٨) في مقال له عام (١٩٢٣) يتحدث فيه عن ضرورة الابتعاد عن النظريات المستوردة ، كما اندفع الكتاب باتجاه دراسة اوضاع الفلاحين والفقراء وتصويرها تمهيدا لايجاد الحلول للمشكلات الريفية في بلدان امريكا اللاتينية ، فالكاتب (**ألبوجار**)



تأثيرات شعبية بدائية في أعمال « سيكيروس »

وهو من مواليد عام (١٨٧٢) يصف اوضاع الهنود في (البيرو) ، ويقول عنهم بأنهم كائنات بشرية مثلنا ولهم حقوقهم .

كما يتعرض **(مالاتاشي)** الى قصة علاقة بين هندي وامرأة بيضاء ، وما ينال هذا الهندي نتيجة لتلك العلاقة ، ليقدم لنا واقع التفرقة العنصرية ، وضرورة تجاوزها ، وهكذا ساهم هذا التوجه للواقع ورصده في ربط الادب بالاوضاع الحقيقية في (البيرو) ، وبالتالي كانت بداية هامة على طريق البحث عن حلول.

كما تم هذا في (كولومبيا) و (فينزويلا) اذ تركت التأثيرات القومية في الواقع معالم بارزة تجلت في التوجه الى الواقع لدراسته وفهمه ، والتعرض لمشكلاته فمن المعروف أن طبيعة هذين البلدين قاسية لوجود جبال وغابات مدارية ، لهذا توجه الكتاب الى الواقع القومي، لالقاء الضوء على الحياة القاسية في المناطق النائية .

فالقصاص **(ريفيرا)** ، وهو من مواليد عام (١٨٨٨) كان محاميا ولقد قادته اعماله الى الريف والسهول والى (الامازون) ، وتحدث عن رعاة البقر في السهول وعمال المطاط في الغابات ، واكتشف القانون الطبيعي السائد انه قانون الغابة ، وهو يلح على الارتباط القومي ويقدم بطلا يمتنع عن قتل شخص آخر لمجرد أنه (من كولومبيا) فكان لكلمة كولومبيا عليه فعل السحر !.

ويذكر **(سولار)** وهو من (فنزويلا) قصة صعود شخص اسمه (هيلاريو) ، وهو ابن زنجية وابيض يحقق الى قمة المجتمع رغم أصله المختلط ، وهو يؤكد انهيار الطبقة نتيجة صعود الملونين ، والتمازج العرقي يخلق شكلا من التوحيد بين الطبقات، ويقدم لنا تصورا للمستقبل حين نصل الى حالة من النظام والعدالة ، والتوحيد بين ابناء المجتمع الواحد بعد فترات فوضى وانعدام للنظام .

ويمكن أن نلتقي بنفس هذا التوجه الى الطبيعة في الارجنتين ، فالكاتب **(روكالدو روغاس)** (١٨٨٢ – ١٩٥٧) يتحدث عن ضرورة امتصاص الحضارة الاوربية ، وربط القومية بالتقاليد ، ورفض التعصب للوصول الى السلام ، ولهذا لابد من التوجه الى الحياة الارجنتينية للبحث عن تقاليدها ، ويتحدث **(لوغونوس)** عن السلام الذي يجده الانسان في الطبيعة الخارجية ، ولا يجده الا معها ، ونحس بالاهتمام المتزايد بالتفرقة العنصرية ويكتب عن قصة امرأة من الفلاحين ترتبط بعلاقة مع أبيض ويؤدي ذلك الى مأساة .

ونلاحظ أن (البرازيل) وحدها بين دول أمريكا اللاتينية ، تقدم لنا أدبا اكثر ارتباطا بالاتجاهات الحديثة في العالم ، وعلى صلة بالحياة البرازيلية ، فالكاتب **(بورغوس)** يكتب عن (بونس ايرس) ، عن المدنية الجديدة الحافلة بالتناقضات والتي تعيد تكوين نفسها .



الوجه الذي يذكرنا بالفن المكسيكي القديم «سيكيروس»

ويقدم لنا **(أوزوالدو اندراد)** رواية عن (سان بالو) بطريقة حديثة جدا ، طريقة يمكن اعتبارها سينمائية في التعبير الفني ، ويهاجم الحياة القديمة بكل معطياتها تمهيدا لحياة جديدة .

ان محاولات الكتاب البرازيليين الاستفادة من أشكال التعبير الجديدة في الرواية ، قد جعلتهم يمثلون الشكل المتطور من الصياغة لكن مواضيعهم ظلت مرتبطة بالبرازيل ، وفي نفس الوقت ارتبط ذلك بالفكر القومي، اذ أن مهمة البرازيل أن تعيد تنظيم حياتها من أجل مهمة حاسمة وهي الاتكون أمة من الدرجة الثانية ، وتقبل التحديات ، لهذا لابد من الاعتماد على صيغة

متطورة تتجاوز الركون الى الماضي ، أو الاقتباس من أوربا ، كما كان يقول (ماريو دي ارندراد) .. **« ان على الادب أن يلعب دورا باستخدام نكهة خاصة من الكتابة ، لها مواضيعها المستقاة من الحياة في المدينة دون تقليد .. ذلك لان أوربا نفسها بدأت تبحث عن مصادر جديدة تستوحي منها ولهذا لم تعد قادرة على اعطاء أي شيء للامم الاخرى »** .

وان الشيء المنطقي هو الاعتقاد بأن حضارة أمريكا اللاتينية لاتقل اهمية عن الحضارة الاوربية ، وأن بامكانها اعطاء شكل متطور يتجاوز هذه الحضارة ، ثم البحث عن قيم جديدة في أمريكا نفسها ، ولقد ساعد الكتاب الاوربيون المفكرين الامريكيين اللاتينيين في التأكيد على ذلك التصور نتيجة لموجه عارمة من البحث عن الحضارات القديمة ، والاشكال الفنية ، واتجاهات الادب والفن الاوربيين التي بدأت تنمو باتجاه لاعقلاني في العشرينيات ، والتي فتحت الطريق أمام ثقافة جديدة أمريكية لاتينية لها جذورها المحلية .



القدرة على تلخيص الشكل والتعبير من خلاله يذكرنا بالفن التكعيبي

وان المنطلق لهذه الثقافة هي في التوجه الى دراسة الفكر والحياة القديمة ، حتى تنعكس هذه الدراسات على اعادة تقديم (الهنود) بشكل أساسي .

ان الكاتب الشهير **استورياس** (١٨٩٩) ، كتب عن المايا وعن الاساطير في (غواتيمالا) ، ويقدم لنا في كتاب له (رجال من مايسي) ، قصة طويلة عن حياة الهنود وعلاقاتهم بالارض ورؤيتهم لها على أنها مقدسة .

ان الهندي لاينفصل عن أرضه ، فالاشجار والنباتات وحتى النار هي مظاهر مقدسة عنده ، مثل الانسان نفسه لهذا كان لايقطع الاشجار ولا يحرقها الا لضرورة قصوى .

أما حين جاء الرجل الابيض فقد حرقت الاشجار ، ودمرت الطبيعة ، وانحدرت حياة الهنود حين دخلت الحضارة الصناعية ، ولهذا ظل الهندي يرفض الحياة الاوربية والحكومات البيضاء .

وان هذا التوجه نحو الهنود ، والاهتمام بهم ، قد ساهم في تكوين جيل من الكتاب الهنود الذين أسهموا في كشف جوانب كثيرة من الحياة الهندية ، مثل **(جورج ايكاسا)** (١٩٠٦) وهو من الاكوادور **و كسو ستادوديلس** (١٨٩١) وهو من (بوليفيا) ، **وجامي مندوزا** وهو من (بوليفيا) أيضا ، وتطورت الرواية الهندية في (البيرو) تطورا كبيرا وعبرت عن خصائص متميزة .

فالكاتب **سيرو أليجريا** (١٩٠٩ – ١٩٦٧) ، يصف لنا صراع الهنود ضد الفقر المدقع والجوع ، وضد القيم الجديدة التي لاتتلاءم معهم ، فالزعيم الهندي (روزاندو ماغي) لقرية صغيرة ، يمثل لنا تقاليد الهنود وأفكارهم ، وأسلوب الحكم عندهم الذي يسعى لتطوير المجتمع ورفاهيته ، ولكن أوضاع الهنود تتدنى حين يأتي الابيض (الفارو) ، ويستخدم سلطة البوليس لانتزاع الاراضي ، لهذا لم تعد حكمة (روزاندو) مثمرة ، فيأخذوه سجينا ، ويضرب حتى الموت ، وفي نفس الوقت يعجز الشاب (بينيتو) الذي يمثل الجيل الهندي الجديد ، فهو يحمل ثقافة أوربية ، يريد تحويل مجتمعه الى مجتمع اشتراكي ولكنه يفشل لان الاوضاع الاجتماعية لهؤلاء لم تتطور الى الشكل الملائم لتحقيق ذلك .

وان النهاية هي أن أسلوب الحياة الهندية افضل من أسلوب الحياة الذي يقدمه ملاك الاراضي الجدد ، وان الهنود هم أفضل ما في (بيرو) ، وكل هذا يترافق مع تحليل لنفسية الهندي في مواقفه المختلفة مع الواقع الجديد الذي زج فيه .

وكان **(أرغويداس)** ١٩١١ – ١٩٦٦ يسعى الى الوصول الى عقلية الهندي في البيرو ، لهذا تعلم لغتهم وكان صلة عميقة بهم ، وكان يحبهم ، لهذا كان يرى بأن الفن الحقيقي في البيرو هو فنهم ، ويتوصل الى ضرورة تعلم فن الهنود وثقافتهم لان نجاح أي فن يرتبط بذلك ، حتى نصل الى فن له عالميته وقوميته .

الزنجية :

وتوجه الكتاب الى (الزنوج) يعالجون مشكلاتهم

بعد (الهنود)، وفي الحقيقة ان وضع الزنوج كان بائساً، فقد جاء بهم الاقطاعيون ليعملوا في المزارع المختلفة، ولهذا فهم لا يملكون اي ثقافة، ولقد اختلطوا مع البيض كالهنود، ولم يرد لهم اي ذكر في الادب الا بعد عام (١٩٢٠) . وحين انصب الاهتمام عليهم بدات تبرز في الكتابات المدائح المختلفة للقيم الزنجية على ايها اكثر اهمية من قيم البيض، وهذا يرجع الى عاملين هامين :

اولهما استقلال (كوبا) التي بدأت تبحث عن جذورها القومية، وبدات الدراسات حول الزنوج ومن اهمها ماكتبه (**فرناندو اورتيز**) (١٨٨١-١٩٦٩) في كتابه (عالم الافرو - كوبي) اي عالم الزنوج - العبيد . وما جمعته (**ليديا كاريرا**) من اقاصيص زنجية كوبية، ومن معلومات عن اوضاعهم، وهكذا تحول الاهتمام نحوهم .

وثانيهما اهمية الفن الزنجي الافريقي، الذي التفت اليه الاوربيون وبدأوا يقدرون قيمته، واهميته وانعكس هذا على اعادة النظر في تقدير الزنوج وماقدموه من ابداع على شكل عالمي .

وتركزت الاهتمامات في امريكا اللاتينية على الشعر بشكل رئيسي، فقد سعى الشاعر **ماتوس** ١٨٩٨-١٩٥٩ وهو من (بورتوريكو) الى استخدام الايقاعات الراقصة الزنجية ضمن اشعاره ومن اهم هذه الاشعار قصيدة (نيام ... نيام) . وازداد اهمية هذا الجانب عام (١٩٢٨) عندما طبع الشاعر الكوبي مجموعتين شعريتين عن (ايقاع الرومبا) واسمه (**جوزيه تالت**) .

وتأثرت الموسيقى بالفن الزنجي فقد كتب **اماديو رولدان** اوبرا زنجية، وباليه وهكذا اصبحت نظرة الامريكيين اللاتينيين الى الزنوج محترمة، ومقدسة احياناً .

وهكذا كتب (**جوان مارينيللو**) ١٨٩٨ :

« الزنوج هم الذين سيكونون مصدرا اساسيا للحضارة الكوبية، وذلك لان الهنود لم يعودوا موجودين » .

وهكذا أصبح الزنجي معقد الرجاء والامل، لان صفاته الفيزيائية، ورقصاته تعكس صيغة بدائية، وتجعله موضوعا جديرا بالاهتمام، واصبح الفن الزنجي هو الفن الكوبي الاصيل، ومصدرا رئيسيا للشعر الكوبي الحديث .

وشمل هذا الاهتمام كل من (فينزويلا) فصدرت عدة قصص عن الزنوج (الزنجي الفقير ١٩٣٧) و (تريبا دورا ١٩٢٥) . (الحيوان الجريح)، وفي الكتاب الاخير الذي الفه (اورتيس) وهو من مواليد عام ١٩١٤، يقول :

- « انا لا اريد ان اكون زنجيا
انا لا اريد ان اكون ابيض اللون



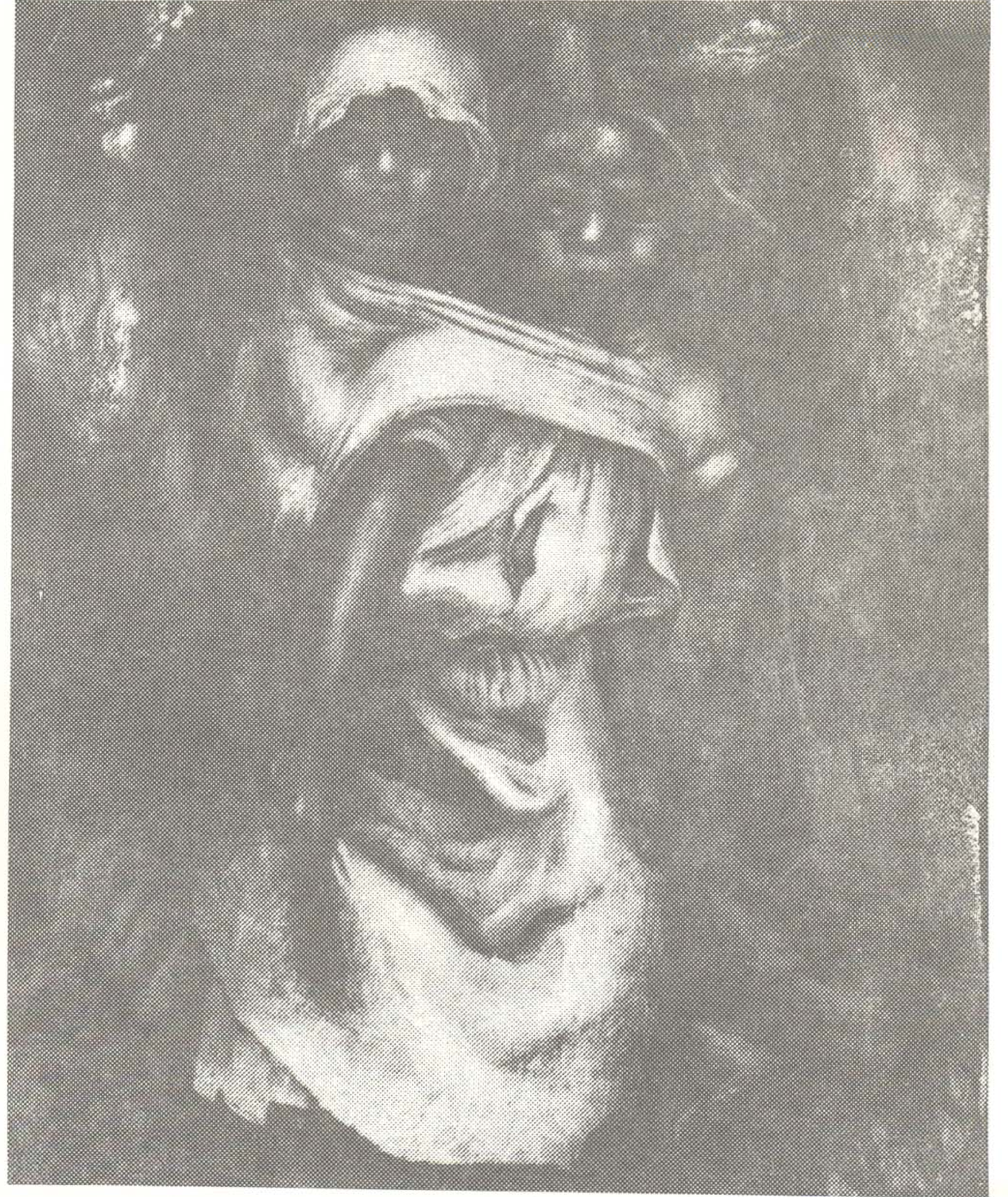
استخدام اصعب انواع المنظور في اللوحة .

هذه هي صرختي الصامتة ...
... اريد ان اكون اكثر سوادا من البياض
... اكثر ارتباطا بالسود من ارتباطي بالبيض » .

ولعل اهم الروائيين الذين استوحوا الحركة الزنجية، وربطوا ادبهم بحياة هؤلاء العبيد الروائي الشهير **جورج امادو** (١٩٣٥) وهم يقدم لنا شخصيته (انطونيو بالدينو)، هذا الشخص الذي لايعرف الا قانون الحشرات، لكنه يصبح موسيقيا وملاكما، وزير نساء، ويصبح في النهاية منظما للحركة العمالية، ويتفهم رسالة التضامن الانساني، ولا يستطيع أن يتخلص من مهمته كانسان يحمل رسالة سياسية لقلب المجتمع .

ويقدم لنا (نيكولاس جيين) وهو اهم شاعر من الحركة الزنجية قصيدته الشهيرة (سنسمايا) وفيها يقول :

« مايومبي ... بومبي ... مايومبي
مايومبي ... بومبي ... مايومبي
الافعى لها عيون من زجاج
والافعى تأتي وتلتف حول جذع شجرة .
بعيون من زجاج تنساب بلا اقدام
الافعى تكمن بين الحشائش
منسابة بلا اقدام
مايومبي ... بومبي ... مايومبي »



ابناء الشعب المكسيكي الفقراء كما يرسمهم « سيكروس »

وان تجربة الشاعر (جيين) تؤكد على اعادة الاعتبار للزنوج وعلى ضرورة الاهتمام بتراثه ، لكن (جيين) كان يدرك ان المشكلة الاساسية لاتكمن في صراع الزنوج والبيض بل في صراع المضطهدين والمضطهدين وهكذا اخذت الحركة الزنجية عنده ابعادا جديدة .

وبعد عام (١٩٢٠) بدأت تتوضح التيارات السياسية وتأخذ ابعادها ، وتأثيرها على المجتمع الامريكي اللاتيني ، وانقسم العالم الى معسكرات مختلفة ، واصبح الادب والفن على صلة كبيرة بهذه التيارات ، ولهذا تأثيره الكبير على الادباء والفنانين اذ ان هذا الصراع السياسي لم يعد بالامكان تجنبه ، لهذا ترك عدد من الكتاب والفنانين الرسم والكتابة وانضموا الى الثورات المسلحة ، وحاول آخرون الوصول الى فن يمكن أن يأخذ اهمية عالمية ويحمل موقفا سياسيا واضحا ، وانتسب كثيرون للاحزاب السياسية والنقابات العمالية ليمارسوا دورا اكثر أهمية ، وتوصل بعضهم الى تولي مراكز قيادية ، مثل (سيكيروس) و (ريفييرا) و (ماريا تيجوي) و (فالينا) .

ولقد عبر عن هذا الارتباط العميق الجذور بين الادب والسياسة الكاتب الشهير (هنري باربوس) الذي الف رواية (النار) عام (١٩١٧) يدين فيها الحرب ، وأوجد حركة سياسية عام (١٩١٩) ثم أصدر عام (١٩٢٧) نداءه الشهير الى المثقفين يدعوهم الى العمل على خلق المجتمع الانساني الجديد ، وذلك لان المآسي التي مرت على الانسانية تحتم على الكاتب أن يأخذ دورا ، ويتحمل مسؤولية قيادية .

ان الصورة المألوفة للمثقف هي فرديته ، وتعاليه على القواعد المألوفة الحياتية ، ولكن هذه الفكرة قد بدأت تتطور في هذه المرحلة ، ولهذا فان على المثقف ان ينضم الى القوى المناضلة ، حتى يقدم شكلا جديدا للمثقف ، وان الواقع السياسي الذي قدم عدة نماذج من الحكام القساة قد دفعت المثقف الى اليسار ، ولقد برزت تلك المفاهيم بوضوح كامل وعبر عنها المثقفون الذين انضموا الى الثورة الاسبانية ، وارتباط عدد كبير من الكتاب بالحركات الثورية ، وبالكفاح المسلح والثورات المختلفة .

وبدأ بعض الشعراء يرفضون مهمة الشاعر على اساس انه طبيعي لمجرد كتابته للشعر . وهذا ما عبر عنه (فالينا) :

ـ « انا لست شاعرا ، ولا تعتبروني شاعرا ، لقد حطمت اشعاري ، وسوف انساها ، ان مهمتي الان ان اكتب عن استغلال بلادي من قبل الولايات المتحدة الامريكية ، وحالة شعبي البائسة . » .

وبدأ الهجوم على الكتاب والمثقفين الذين اختاروا البحث عن مشاكلهم الخاصة ، وعن أساليب أدبية متطورة ، ولهذا أصبح العمال أفضل من المثقفين ، واكثر أهمية .

ـ « ان المثقف لا يعمل اي شيء جيد ، المثقفون الذين ليسوا مع العمال والفلاحين يسعون الى السلطة ، ويعرفون كيف يصلون ، ويصبحون اغنياء ، ولهذا ينسون حاجات العمال . » .

ـ « ان العمل الوحيد الذي تستطيع القيام به ايها المثقف ، هو ان تصغي الى ما نقول ، وتضع نفسك في خدمتنا » .

وهذه هي العبارات التي ترد في رواية (التونغستين) الذي كتبها عام (١٩٣١) الروائي والشاعر المشهور **(فالاخيو) .**

وحاول عدة كتاب تقديم تلك الرؤية عن طريق الشعر والرواية في تلك المرحلة .

ففي مجال الفن التشكيلي استطاع الفنان أن يحقق ربط الفن بالثورة عند المكسيكيين ، لكن الشاعر ظل يشعر بأن تحويل شعره الى أداة نضال ليست مهمة سهلة لجأ بعض الشعرا الى (المسرح) وبعضهم بدأ يفكر في التحدث عن الثورة بنفس لغة الشاعر المتطورة والخاصة دون اهتمام بالجمهور العريض ، لكن قضية الثورة في مجال الشعر كانت تتطلب أن يفهم الشاعر من قبل الناس .

ولكن الوسيلة الي اصبحت شائعة هي المعاناة الفردية أولا ثم الانتقال من هذه المحاولة الى الاشياء العامة، وهذا الاسلوب قدمه الشاعر الشهير (فالاخيو):

ففي قصيدة له اسمها (الزنزانة) يتحدث عن معاناته في السجن ، وتحس بهذا الانتقال التدريجي من الموقف الفردي أمام العذاب ، الى الموقف الجماعي الذي جعله يربط (الزنزانة) بمعاناة شعبه وهنا نرى الاستخدام الجديد لكثير من التعابير الدينية المسيحية (الصلب ــ الجنة والنار ــ البعث ــ الخبز المشترك) ... وعن طريق تحوير هذه العبارات يتوصل الى التعبير عن مأساة الانسان .

وان أشاره التي نشرها عام (١٩٣٩) عن الحرب الاهلية الاسبانية تعطي فكرة عن هذا الشاعر ، ويمكن أن نقتطف منها بعض مقاطع :

« في نهاية المعركة
عندما مات الجندي ، اتى رجل اليه
وقال : « لاتموت انا احبك جدا » .
لكن الجسد استمر في الموت
واتى اثنان اليه ، وقالا له :
ــ « لاتتركنا ... كن شجاعا ،
وعد للحياة »
لكن الجسد استمر في الموت
اتى اليه مائة ، والف ، وخمسمائة الف
يبكون :
ــ « حبا كبيرا سوف نمنحك »
وهل استطاعوا مقاومة الموت
ولكن الجسد استمر في الموت
يحيط به آلاف الناس
وكلهم يصرخون :
ــ « ابق يا اخانا » .
ولكن الجسد استمر في الموت ...
وبعدها أتى كل رجال العالم
يحيطون به ، وراقبهم
الجسد ، حزينا ، وتحرك
نهض ببطء ، وعانق أول رجل
وبدأ يسير ! » .

وان الحديث عن (المصير) و (الموت) و (البعث) لم تعد أحاديث فردية بل أصبحت كلها (مشتركة) .. وتستهدف المآسي الانسانية التي تحل بالجميع ...

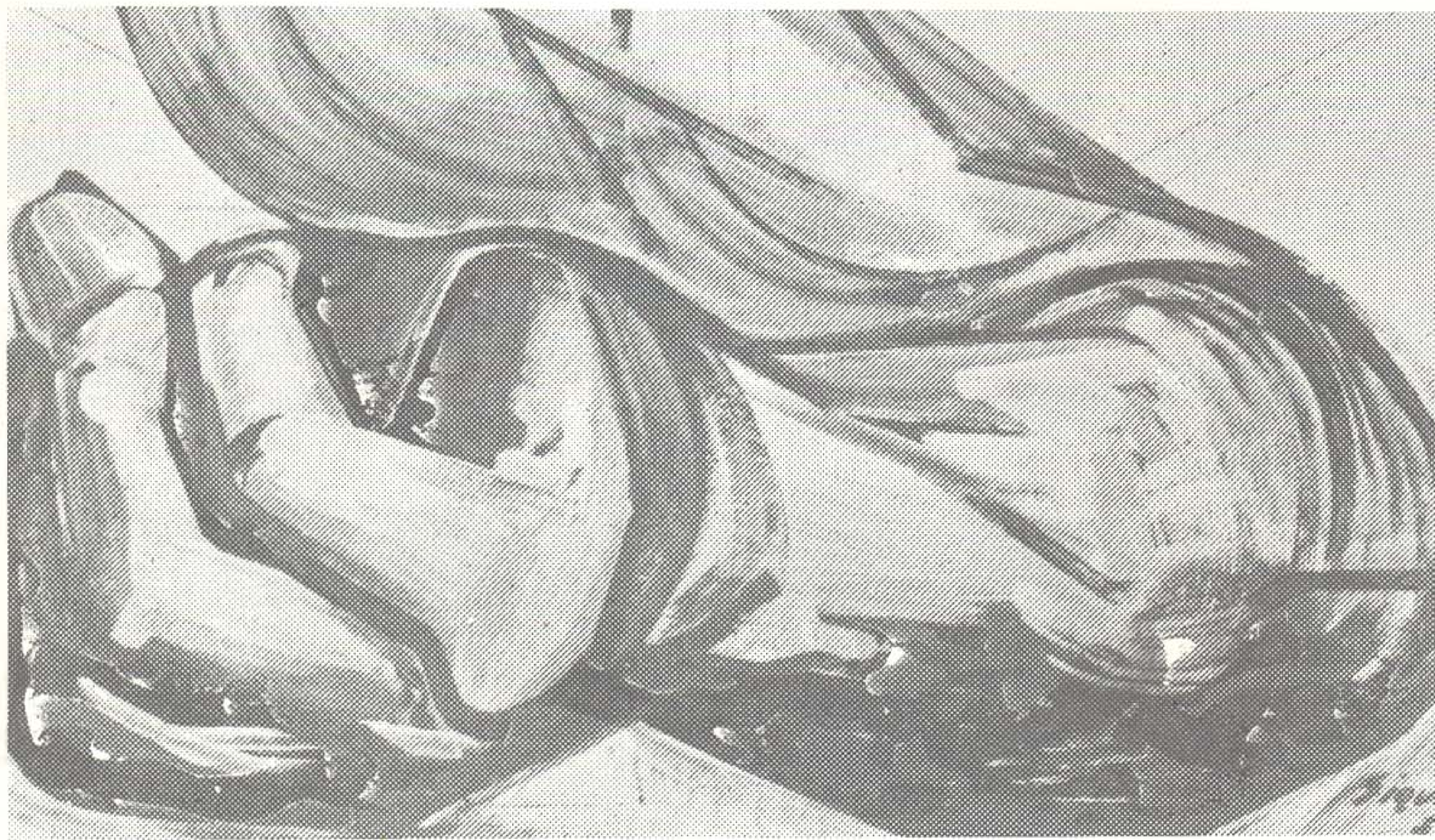
ــ « انني لا اقاسي الآلام كشخص (سيزار فلاخيو) ، انا لا اتالم كفنان وكانسان ، ولا كمخلوق بسيط ، ولا اعاني ككاثوليكي او مسلم او ملحد ، انني أعاني ببساطة ، ولو لم اكن (سيزار) سوف اعاني نفس الآلام ، حتى ولو لم أكن رساما ، او مخلوقا بسيطا ، وحتى لو لم أكن كاثوليكيا او مسلما او ملحدا ، سوف اعاني في المستوى البسيط اعاني ، انني ببساطة اعاني » .

وهكذا استطاع أن يصل هذا الشاعر الى تراجيدية خاصة ، حين ربط نفسه بحياة الفقراء وعبر عن آلامهم ، ومعاناتهم ، ونسي معاناته ليصل الى أبسط انسان .

أما الشاعر (**نيكولاس جيين**) فقد عكس هذه المعاناة ، عن طريق التأثر بالاغنية الشعبية وبالفنون الافريقية ، والترانيم الاسبانية ليقدم لنا صيغة جديدة من التعبير الشعري ، وذلك لاعطاء الجماهير شعرا قادرا على النفوذ لاعماقهم .

ويمكننا القول بأن الرواية الادبية قد اتجهت نفس الاتجاه في أمريكا اللاتينية ، في نفس المرحلة ، اذ بدأت تصف حياة العمال والفلاحين وتقدم لنا مآسي هذه الحياة ، ويمكن أن نروي اسماء روايات كثيرة ، تمثل قائمة طويلة لا متناهية ، تدل على مدى ارتباط الادب والفن بكل اشكالهما بحياة شعوب أمريكا اللاتينية .

فمن الروايات الشهيرة : رواية (خبزنا) للروائي (انريك جيل جيلبرت) ، وقد كتبت عام (١٩٤١) ، وهو من الاكوادور ، ورواية (الرياح السود) وكتبت عام (١٩٤١) أيضا ، وهي للمؤلف / جوان مارين / من / تشيللي / ، وتمثل لنا حياة عمال المناجم في / تشيللي / ، ورواية / الام يوناني / ، وهي عن حياة مزارعي الموز والكاتب من / كوستاريكا / واسمه / فالاس / ورواية / الشيطان ــ المعدن / التي كتبها / اوغستو سبسيدس / عن حياة عمال / التنك / في / بوليفيا / ، كما كتب / هاو سبنيغو / رواية / اكازا / عام / ١٩٣٤ / ــ وكتب / راموس / رواية عن حياة المثقفين الذين عجزوا عن تقديم شيء لتطوير الحياة المعاصرة ، ..



المقدرة على تلخيص اليد بعدة خطوط تدل على القوة .

وكتب كثيرون غيرهم روايات كثيرة اتجهت احيانا الى تقديم الاحصائيات المختلفة عن الحياة اليومية ، والوثائق الدقيقة العلمية ، وهكذا أصبحت / الرواية / وسيلة التعبير الاساسية التي تتجاوز / الشعر / و / الفن / في قدرتها على تقديم حقائق الحياة ، والتي تحلل الوقائع ولا تهتم كثيرا بالصيغ المتطورة ، لهذا يقول / روبرتو أرلت / :



اعة سيكيروس على التعبير بقوة وحدة وعلى ايجاد الحلول الفنية المتينة
تي تعطي المشاهد الاحساس بالقوة ، وترسخ فيه الثقة بالنفس .

ـ « ان تكتب بأسلوب جيد ، ذلك يعني انك تحتاج الى دخل جيد ، وحياة رغيدة ، والاشخاص الذين يقومون بهذا لا يولون المضمون اي اهتمام ، ويتوصلون الى الصالونات الادبية » .

ثم تطورت الرواية بعد ذلك ، وازداد ارتباطها بواقع الحياة ، بحيث انتقلت من تصوير الحياة الاجتماعية الى تصوير الحياة السياسية ، ومن ثم انتقلت بعدها الى تصوير الحياة الثورية ، اننا بدانا نرى الآن غياب الحديث عن المثل الثورية العليا التي كانت مرتبطة بالعمال ، واصبحنا نرى المثل الاعلى ترتبط بالميشيليات الشعبية والنضال المسلح ، وظهر البطل الجديد بعد ثورة (كوبا) على انه يجسد الكفاح المسلح ، وهكذا ارتبطت بتطور الاحداث وعبرت عنه .

وهذا لا يعني على الاطلاق عدم وجود تيارات أدبية شكلية ، أو عدم بروز تيارات لها هذا الشكل ، لكن الواضح هو أن أدب الثورة والنضال هو الذي يتمتع بالاهمية لأنه يعكس لنا واقع الحياة هناك ، ويقدم المشكلات الاكثر الحاحا .

ذلك لأن ظروف أمريكا اللاتينية المأساوية وما عرفته من اضطهاد لم يعرفه أي بلد آخر في العالم ، ذلك لأن الكاتب الحقيقي يتعرض لأشكال من الارهاب لا مثيل له ، وهذا ما دفع الكاتب المعروف(استورياس) الى القول :

« ان تولد في أمريكا اللاتينية ، ذلك يعني انك تولد في قبر ، وأن تثور ذلك يعني انك تخاطر برقبتك أو أن تتعرض للنفي في أحسن الاحوال . . وأن تسجل كتائر سوف تعاقب ، ولن تجد مكانا لنشر ما تكتب ، ولكن وعلى الرغم من كل هذه الحالات التي توصف بأنها غير طبيعية ما زال الكاتب يكتب ، ويستمر في الكتابة » .

ويمكن أن نضيف بأن الفنانين عانوا نفس ما عاناه الكتاب ، ودخل كثيرون السجون ، وابعد كثيرون منهم ، وما زالت أعمالهم يتجاهلها النقد ، ولا تعرف طريقها الى الناس ، بل ان معرفتنا نحن بأدب وفن أمريكا اللاتينية تبدو قليلة ، ولاتقارن بما نعرفه عن أي أدب أوربي وهذا كان نتيجة لمواقف الناشرين ، لما يملكه المثقفون الثوريون من جراة كبيرة في مجال التعبير الفني والادبي يختلف عما هو معروف . ولهذا لا نسمع عنهم الا القليل .. ولا يشفي هذا القليل لمعرفة الكثير ... وذلك لأننا نأخذ أكثر ما نقرأه من (أوربا) و (أوربا) قد تحجب عنا أشياء كثيرة ... وهكذا تبقى ثقافة أمريكا اللاتينية بعيدة عنا ، رغم ما قدمته ... وما زالت تقدمه من أشياء تبدو لنا جديرة بأن نعرفها ، لأنها قد تغني اتجاهاتنا الثقافية، وتحولها باتجاه أكثر صحة من كل ما عرفناه حتى الآن ...

الفنّ المكسيكي

ان تجربة (الفن المكسيكي) من أهم التجارب الفنية التي عرفها القرن العشرين ، لبناء فن خاص مستمد من واقع الشعب معبر عن آلامه، بلغة معاصرة، وذلك للترابط العميق الجذور الذي قدمه الفنانون المكسيكيون ، بين فنهم وتراثهم الحضاري القديم ، ولمحاولة فنانيه ايجاد فن مكسيكي حديث ، يعتبر تطويرا للفن المكسيكي التقليدي .

ولكن ما هي الاسس التي اعتمد عليها هؤلاء الفنانون ، لتقديم فنهم الخاص ؟

لقد خضعت (المكسيك) لحكم الاسبان مدة أربعمائة عام ، واستقلت عن هذا الحكم عام (١٨٠١)، ولكن الحكم الذي انتقل الى الاقطاعية ، والديكتاتورية، استمر حتى عام (١٩١٠) ، حين قامت ثورة اجتماعية ، كانت الغاية منها القضاء على الاقطاعية ، وخاضت هذه الثورة معركة هائلة معها ، ومع الرجعية المتسلطة، واستطاعت الحركة الثورية اقامة حكم ديمقراطي وطني ، بعد انهيار حكم (دياز) ، وترافقت مع نظام جمهوري ، ومع حركة بعث واحياء للتراث المكسيكي ، القديم السابق لكولومبس ، ومع حركة احياء وبعث للتراث القديم ، ومع حركة فنية هامة اتخذت شعارا لها : ((الفن من أجل الشعب)) .

ولقد لعب الفنان المكسيكي (بوزادا) ١٨٥٢ ـ ١٩١٣ ، دورا كبيرا في دفع حركة الفنانين الثوار ، وكانت لوحاته المحفورة احدى المؤثرات الاساسية على الفن المكسيكي المعاصر ، لقد رسم لوحات عديدة عن الفلاحين والعمال ، وتأثر بأعمال (غويا) ، وحاول تصوير النضال التحرري للمكسيك ضد حكم الاسبان، وأبطال الحركة التحررية من أمثال (زاباتا) وغيره .

ونستطيع تلخيص أهداف الفن المكسيكي بالنقاط التالية :

اللوحة الجدارية :

أولا ـ الاعتماد على اللوحات الجدارية الضخمة ، التي زينت بها المدارس والبيوت والوزارات والمؤسسات والجامعات ودور الحكومة ، ورفض التعبير عن طريق اللوحة الزيتية (الحامل) ذات التأثير المحدود .

والتي تعرض في معرض لفترة محدودة ، ثم تختفي ، والتي يقتصر عرضها على المتاحف والصالات الفاخرة ، ان اللوحة الزيتية المحددة باطار معين ، هو فن الطبقة البرجوازية وان فن الجماهير هو الفن الجداري ، فن اللوحات الضخمة ، لانها ترتبط بالجماهير ، انها فن الشعب ، فن التحول نحو الاشتراكية .



الثورة ضد ديكتاتورية (بورفيريوديا س) من اهم أعمال (سيكيروس) وفيها تحمل الجماهير (الشهيد)

الفن والسياسة :

ثانيا : ان الفن يرتبط بالسياسة ، وبالمجتمع بشكل عام ، ولا يمكن عزل الفن عن السياسة ، لهذا كان الفنانون يقومون بمهمات ثورية ، وكان أحدهم وهو (سيكيروس) يشترك في القتال ، وفي الدفاع الثورة ، وقد اشترك في الحرب الاسبانية ، وكانوا يرسمون لوحاتهم وهم يحملون المسدسات ، ووصل بعضهم الى تولي مناصب قياديةفي النقاباتوالمنظمات .

الحضارة المكسيكية القديمة :

ثالثا : ربط الفن بالتراث الحضاري المكسيكي ، وعلى الرغم انهم درسوا في أوربة وكان أحدهم وهو (ريفييرا) صديق (بيكاسو) وأسهم في تأسيس التكعيبية ، الا أنه حين عاد الى (المكسيك) ، عرف أن واجبه ينحصر في فهم تراث بلاده العريق ، وفي ايجاد فن مكسيكي بمواضيعه وأساليبه وبلغته الفنية المتميزة .

لقد اعتمد الفنانون على حضارة (المايا) و (الأزتك) القديمتين ، والسابقتين لكولومبس ، ولم يمنعهم ذلك من التعرف على الفن الاوربي واتجاهاته المعاصرة . ولهذا نجد تأثيرات (سيزان) و (بيكاسو) على (ريفنيرا) ، وتأثيرات (كوكوشكا) والتعبيرية على (أوروسكو) ، وكذلك تأثيرات (ألفريكو) و (غويا) ، ونحس بمدى تأثير (فان غوغ) على (سيكيروس) وخصوصا في أعماله الاولى .

ولهذا السبب لم تقدم الثورة المكسيكية نظرية جمالية خاصة بل قدمت ثورة فنية مرتبطة باهداف اجتماعية وسياسية واقتصادية .

ولوحاتهم تتصف بأنها واقعية بمعنى خاص ، يتجلى في الارتباط بالمكسيك وحياتها ، يتلاعب الفنانون بالرموز والعناصر القديمة ، ليقدموا لنا الاعمال الجدارية التي تسمي الاشياء بأسمائها الصريحة ، من أجل تصوير مآسي العمال والفلاحين ، وفضح الرجعية ، وتمجيد نضال الجماهير الكادحة ، وخصوصا في أمريكا اللاتينية ، ويلحون على اهمية الاشتراكية ، ودورها ، ولقاء العمال والفلاحين من أجل تحقيقها .

اما أهم الفنانين الذين حملوا لواء هذه الثورة فهم : (سيكيروس) و (ريفييرا) و (أوروسكو) .

دييغو ريفييرا
١٨٨٦ – ١٩٦١

● ولد (ريفييرا) في (جوانا جواتو) ، ومات في مكسيكو . درس في كلية الفنون الجميلة وتأثر بالمدرسة الباريزية ، ثم سافر الى (باريس) ليصبح احد فناني هذه المدرسة ، كان صديقا لبيكاسو ، وللشاعر أبولونيير ، واستفاد من صداقة بيكاسو رسم عدة لوحات تكعيبية ، ولكنه لم يذهب الى نفس الحدود التي ذهب اليها التكعيبيون الفرنسيون ، لانه كان يشعر بان بلاده تتطلب منه فنا خاصا ، وحين عاد الى بلاده تأثر بالروح الثورية الموجودة ، وانتج اول اعماله الفنية واهمها عام (١٩٢٠) في جامعة المكسيك، اذ ظل يرسم على الجدران مدة ست سنوات كاملة .

كان (ريفييرا) فلاحا مكسيكيا ، ويسعى الى فن يفهمه الناس ، باسلوب شعبي ، ولم يكن يولي البحث التشكيلي اهتمامه ، بقدر ما كان يهتم بالتعبير عن أفكاره . وتوصل الى أسلوب خاص به ضمن الحركة المكسيكية الفنية .

جوزيه أوروسكو
١٨٨٣ – ١٩٤٩

ـ ولد (أوروسكو) في (زابوتا لان) وتوفي في (مكسيكو) ، وكان على صلة بالفن المكسيكي القديم ، وأعماله تركز على آلام الانسان الحاضر ، بسبب الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية القائمة . نتيجة للنظام الراسمالي . ولهذا ربط فنه بالسياسة ، وتميزت أعماله بالدراما العنيفة ، التي نشأت بشكل طبيعي نتيجة حياة المكسيك الصاخبة ، والممتلئة بالدموع والدماء ،فقد شاهد القتلىو الجرحى،وتعرف

على حياة الفلاحين عن قرب ، وتعرف على آلامهم ، وعلى ظلم الاقطاعيين ، والمستعمرين الاسبان .

يعتبر (اوروسكو) أحد المبشرين بثورة جديدة تقوم في امريكا اللاتينية ، حيث يولد انسان جديد هناك قاسى الآلام ، وان آلام هذه الشعوب وحضارته القديمة ومأساة انسانه ستولد (حضارة جديدة) .

دافيد ألفارو سيكيروس
١٨٩٦

ان قصة حياة (سيكيروس) مدهشة لما تتضمنه من الاحداث الغريبة ، وان شخصية (سيكيروس) من الشخصيات النادرة التي تذكرنا بالقادة الثوريين والمناضلين الامريكيين اللاتينيين أمثال (غيفارا) وغيره .

انه مزيج من الرسام والثائر والقائد والمدرس للفن والنقابي واجتمعت فيه هذه الصفات كلها مع شخصية ساحرة عملاقة .

يعتبره كثيرون أحد ثوار القرن العشرين والابطال النادرين ببطولاتهم ، ومواقفهم ، ولقد قادته حياته العجيبة الى السجن مرات ، والى التشرد والنفي ، وكان دائما يمثل نموذج الفنان الثائر .

ولد (سيكيروس) في مدينة صغيرة ، وقاد أول اضراب في الرابعة عشرة من عمره ، وقاد اضرابه الثاني ضمن نظم أكاديمية الفنون الجميلة التقليدية ، وتوصل الى مدرسة حرة للفن ، يأخذ الطالب حريته في التعبير فيها ، اشترك في الثورة المكسيكية ضد الحكم الرجعي ، وأصبح برتبة (نقيب) .

ترك المكسيك الى أوربا عام (١٩١٩) بعد أن منح اجازة دراسية ، واجتمع في باريس مع (ريفيرا) واتفقا على مخطط فن ثوري جماهيري جداري ينفذ على الجدران ويحقق أهداف الجماهير ويعبر عن تطلعاتها ، وعاد الى المكسيك ليرسم احدى لوحاته الاولى في مدرسة (اعدادية) .

كانت صلته بالنقابات هامة ، وكان مسؤولا عن التنظيمات وأصبح السكرتير العام لاتحاد الفنانين المكسيكيين ، ونظم اتحاد نقابات عمال المناجم ، وسجن عدة مرات ، كما نفي من المكسيك الى الاورغواي ، والى الارجنتين ونيويورك ، حين أسس مدرسة لتعليم الفن الجداري ، بأساليب وتقنيات حديثة .

وحين قامت الثورة الاسبانية حمل رتبة (مقدم) وقاد عدة فصائل ، وعاد بعدها عام (١٩٣٩) ليواجه اتهاما باشتراكه في قتل (تروتسكي) ولهذا نفي مرة اخرى خارج المكسيك .

امضى فترة من الزمن في (تشيلي) ، ورسم فيها لوحة هامة (موت الفازي) ، ورسم في كوبا لوحة (أغنية من أجل المساواة العنصرية) وعاد الى المكسيك ليرسم العديد من اللوحات ، مجربا مواد وتقنيات حديثة ، اذ أن تجربته الفنية في مجال الجداريات أصبحت عظيمة .

رسم عام (١٩٦١) لوحة ضخمة في (كوبا) على جدار المدرسة العليا للتقنية الحديثة ، وعاد الى المكسيك ليواجه السجن مرة أخرى .

من أشهر أعماله (واجهة المسرح الوطني للفنانين المكسيكيين) والتي بلغت (٩٩٠) مترا مربعا . ولوحة جدارية عن (الثورة المكسيكية) وهي اللوحة الموجودة في متحف التاريخ والانسان وتبلغ مساحتها (٤ر٨٤٢) مترا مربعا وتعتبر من أكبر اللوحات وأضخمها .

وكانت آخر لوحاته هي لوحة رسمها عام (١٩٧١)، وهي عبارة عن عمل ضخم في حديقة عامة ، (بارك دولاما) وهي لتخليد ثورة المكسيك انه أشبه لنصب تذكاري يخلد الثورة قد صنع من المواد البلاستيكية الملونة ، تتميز بأنها من داخلها وخارجها تعطي نفس التأثير .



غنائية للمساواة العرقية التي نفذها (سيكيروس) في كوبا .

الأسطورة الثورية وإبداع الشكل

غيرهارد هاوبت

ترجمة : كامل اسماعيل

بعد أن انتهى « دافيد ألفارو سكويروس » من مجموعة اللوحات الجدارية التي أطلق عليها فيما بعد اسم « موت الغزاة » في مدينة « سيلان » في تشيلي : كتب عام ١٩٤٢ :

« لقد أطلقت على هذا العمل اسم « فن التحدث بالرسم » ، لكي أعبر عن رأيي حول فن الكلام الذي يجب أن يقوم على مبدأ اعطاء الفن مضمونا اجتماعيا ، وفي الوقت نفسه أريد ان أشرح لأنصار « الفن للفن » أنه بالامكان أن نعبر عن طروحات ايديولوجية بأشكال ورسومات تحمل قيما مطلقة ، وعلاوة على ذلك فان هذه الاشكال فقط هي التي تناسب المضمون الأيديولوجي للعمل » .

خلف هذا القول تقف جهود مضنية بذلها الفنان خلال فترة امتدت طيلة اثنتي عشر عاما لصياغة أسس تشكيلية وتصويرية لفن يسترشد بوظيفة ثورية خلاقة كثف بها المحتوى الفكري لهذه الجهود وحولها الى نصب فني .

وبينما سبق أن تكونت مواقفه الفلسفية والايديولوجية ، منذ نهاية العشرينات ، الا أن دور الثلاثينيات كان بارزا جدا ، وخاصة في قضية تطور مفهوم الشكل والمكان ، والطريقة الفنية (عند دافيد الفارو سكويروس) .

وفيما يلي عرض لأهم النقاط الجوهرية لهذا التطور :

ـ « نتيجة غياب الاثر المرجو للرسوم الجدارية في الصراعات الاجتماعية خلال العشرينات ، خاصة وأن هذه الصراعات لم تشبع اعماله الفنية ، فقد اقلع (دافيد) كليا تقريبا عن الرسم اعتبارا من عام ١٩٢٥ وركز اهتمامه على العمل التنظيمي السياسي ، لكن الصور الاولى التي اراد لها ان تكون مزدوجة البعد والتي رسمها منذ اعتقاله عام (١٩٣٠) تبدو مرتبة الى ابعد الحدود ، وتظهر ان الفنان قد حاول من جديد أن يطور مفهوما جديدا للشكل . وعقب ذلك ركز جل جهده وقوة معاناته في انتاج عمل منحوت اسمه « الكولوس المتكامل » والذي اصبح عملا متميزا في مجمل ابداعه فيما بعد » .

وبعد ذلك توصل الى مزج موقف لاكتشافات جديدة جاءت بالصدفة ، استخدمها مثلا في العمل الذي عهد اليه تنفيذه في لوس انجلوس عام (١٩٣٢)، حيث كان عليه أن يرسم خلال وقت قصير لوحة جدارية على جدار من البيتون ، ولكي يستطيع ان يجاري سرعة جفاف الاسمنت ، استخدم « الفرد الرشاش » المستخدم في الصناعة والرسوم الدعائية . وتوصل بهذه الطريقة الى نتيجة تختلف جذريا عن طريقة الرسم الجداري « الفريسكو » التقليدية ، وسرعان ما طور منها احساسا جماليا جديدا ، وكذلك عمل « سكويروس » ، خلال الثلاثينات ، وبصورة دائمة مع مجموعات عمل كبيرة ، لاحق معها كل الاكتشافات الجديدة ، واستطاع أن يفيد منها ، ولما كان كل حماس للجديد سرعان ما يصبح تصميما مطلقا فقد تمكن عام (١٩٣٢) من ان يكون قواعد رئيسية لطرقه الفنية التي أوجدها فيما بعد .

ـ « وكانت الفكرة الاساسية لهذه الطرق تقوم على استغلال الادوات التقنية الحديثة والمعارف العلمية في الانتاج الفني ، غيرت من طبيعة الفن التشكيلي تغييرا جذريا ، حيث كان يرى في الفن اداة تحريض ثورية قبل كل شيء » .

وقد استطاع سكويروس ان يخطو خطوة اخرى في هذا الاتجاه عندما وجد فجاة مادة « بيروكسيلين » في مونتيفيديو عام (١٩٣٣) وهي مادة (نيتروسيلوس) تستخدم بالدرجة الاولى في صناعة السيارات ، وبعد ذلك بفترة وجيزة ، تسلم عملا في الارجنتين بالرسم على مساحة على شكل نصف اسطوانية ، وقد استطاع ان يجرب على مساحة مباشرة ، حيث يركز المشاهد نظره على مساحة معينة من اللوحة لتصبح حركة نظره ، منذ البداية عنصرا من عناصر تكوينها ، لأن هذه الحركة تلغي سكون الهندسة المعمارية .

وكانت الاكتشافات والاختراعات العديدة في زمن قصير نسبيا ، قد مكنت (سكويروس) من اختبار فعالية المواد بشكل فعال اكثر من ذي قبل ، استطاع من خلالها أن يبدع قدرة تشكيلية تنقل رغبته الفنية الى أعماق شعور المشاهد . فقد أصبح « مشغل سكويروس التجريبي » الذي تأسس في تشرين الثاني عام ١٩٣٥ في نيويورك مركزا للتجارب الفنية ، وقد عمل فيه عدة فنانين منهم ، لويس أرينال ، و (أنطونيو بوجول) و (جاكسون بولوك) .

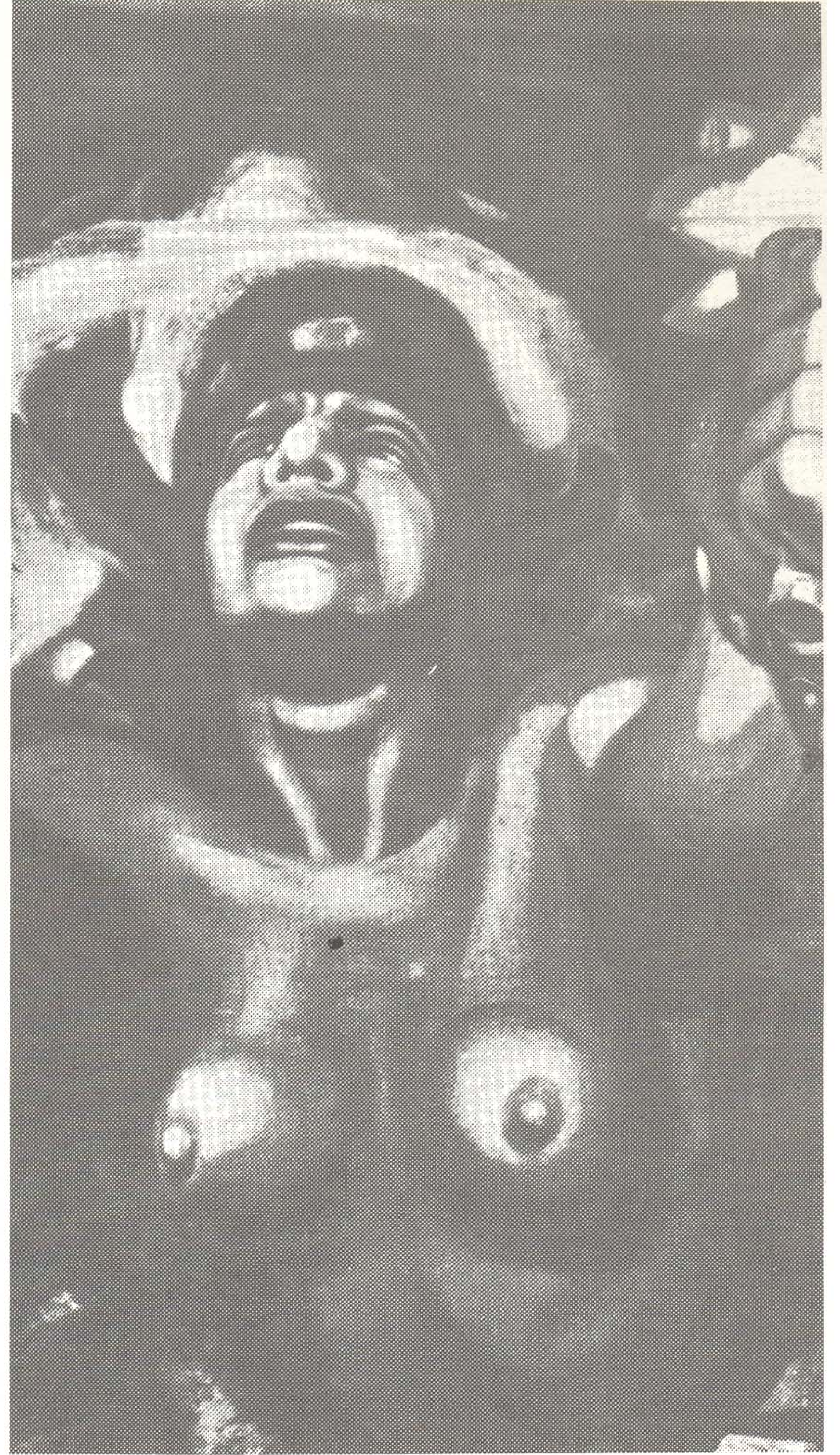
وكان برنامج « مشغل التجارب » هذا ينقسم الى شقين فقد كان يشمل أولا محاولات عادية ، وتقليدية تنحصر مهمتها بمجرد ان تصب في النقطة الهامة الاخرى وهي انتاج فن تحريضي على شكل « اعلانات وعربات احتفال لمظاهرات الاول من أيار ، والاجتماعات



أحد الثوار الذين جسدهم (سيكيروس) في لوحته الشهيرة عن الثورة المكسيكية عام (١٩٥٧) .

المناهضة للفاشية بتكليف من الحزب الشيوعي في الولايات المتحدة الامريكية .

وكمنطلق لذلك كانت فكرة سكويروس بان المشكلة الاساسية للفن الثوري هي مشكلة تقنية ، مشكلة عقلنة ، ومشكلة فيزيائية ، تتعلق بالاسلوب الفني الديالكتيكي ، وقد اعتبر (سكويروس) ان الموقف الثوري هذا من بديهيات الامور ، وقد سعى في تجاربه آنذاك نحو هذا الهدف ولكن بطرق مختلفة . ومن اهم هذه الطرق التي سار عليها « سكويروس » كان أسلوب « الصدفة المنظمة » حيث يترك الالوان وبعض مواد التشكيل الاخرى على مساحة الصورة بحيث



الحرية كما رسمها (سيكيروس) في لوحته مسيرة الانسانية في أمريكا اللاتينية .

تتحد هذه العناصر لتشكل المغزى العام للصورة الذي يمكن أن يشعر بالتالي من هدف الصورة من حيث المضمون . وبما أن الامر هنا يتعلق بالدرجة الاولى بالاثر النفسي لاتحاد المواد التي تدخل في التشكيل ، فقد كان لكثير من الصور أثر واع ومنظم على العمليات والحالات النفسية .

وفي هذا المعنى استخدم « سكويروس » «المونتاج» الفوتوغرافي والتصويري ، وبما أن المحاولات الاولى من هذا النوع كان يمليها الاهتمام بالمادة فقط ، سرعان ما ادرك سكويروس أهميتها بالنسبة لفنه الثوري ، حيث كتب عام ١٩٣٦ : « أستطيع الآن أن أرى تطوري التقني بشكل جيد ... كتطور رسام ثوري يستخدم تقنية ، وديالكتيكا ينسجم مع هدفه الايديولوجي والجمالي ، وما أجمل أن ترى كم أحسن التفكير السياسي على طريقة الرسم » . وقد أشار بشكل خاص الى الصورة التي أبدعها باسم « الانتحار الجماعي » . وقد أكد على آرائه الجديدة ، من خلال النقد الذي وجهه الى حركة الرسامين الجداريين المكسيكيين ، بقوله : « ان انتقادي ــ التي قلما فهمت ــ لسلبية الصيغ الفنية التي استخدمناها في المكسيك، تعتبر بالنسبة لي نهائية » .

ولكن هذا التطور انقطع مع بداية عام (١٩٣٧) بسبب اشتراكه في الحرب الاسبانية ، وبعد عودته الى المكسيك عام ١٩٣٩ ، عكس هذه الحرب في عدة لوحات ، حيث جعل من احساساته شكوى عامة ، وانذارا دون أن يتطرق الى مظاهرها بشكل حسي ، ولكن الفكرة ، التي أبدع بها لوحته الجدارية « صورة البورجوازية » تختلف كليا ، حيث عمد هنا الى التحليل الذي وجد نفسه مدفوعا اليه اكثر فأكثر ، نتيجة ظهور القوى اليمينية في المكسيك ، ولذلك أعطى عمله بالطابع الوثائقي المتميز ، الذي يقوم على تجميع الحجج والبراهين ، حيث استخدم فيه عناصر فوتوغرافية وتراكيب تقنية وتأثيرات اخرى لفن الاعلان الاسباني من خلال عمله المكثف مع « يوسب رنناو » ورغم أنه قد عمد في معالجة سطح الصور ، الى الاسلوب الوثائقي والرمزي معا ، حيث قسمها الى منطقة وثائقية واخرى رمزية ، نرى ايضا اثر السنوات الماضية عليها ، ويعتبر هذا العمل حالة جديدة في مجمل ابداعه .

وفي اللوحة التي سبق الحديث عنها في سيلان عمد « سكويروس » الى الجمع مابين خبراته التي تكونت لديه حتى ذلك الوقت ، فاستطاع أن يتوصل الى طريقة جديدة في الرسم الجداري .

ولكن عناصر التكوين في المساحة ذات الجدران المتقابلة بشكل مقعر بأبعاد ٨ × ٥ متر ، والسقف الذي يصل بينها بطول ٢٠ م يحتل من نفسها متعة **للمشاهد من خلال الفكرة التي تمثل بالنسبة للشعب** التشيلي والمكسيكي ، **النضال من أجل الحرية وتوقظ أفكاره ومشاعره ، وحتى انتاج نسخ عنها أو وضعها يجعل الانسان يؤكد بحق أن الفنان استطاع ان يخلق التأثير الذي يتغلغل الى ما تحت الشعور الانساني من خلال التنسيق بين مجموعة كبيرة من وسائل مألوفة.**

وبذلك يتحقق الانسجام بين الديناميكية التي يستدعيها تركيب أجزاء اللوحة لدى المشاهد وبين الاثر النفسي للموتيفات الخشنة والناعمة واللامعة والداكنة الثابتة أو المتذبذبة ، وبهذا الاسلوب يكشف سكويروس حماسه وموقفه الشخصي وقناعته في نصب فني ، فأبدع للمشاهد امكانية الالتزام بالفكرة الثورية التي نقلها اليهم عن طريق خبرة فنية غنية .

عن مجلة (بلدان كونست) الالمانية الديمقراطية

سيكيروس أو الفن ثائراً

إعداد : عاصم الباشا

« حتى نصنع الاشياء العظيمة ينبغي ان نكون مع البشر ... لا فوقهم » . « مونتيسكيو »

قد يبدو مرادفا للمغامرة التحدث عن أعمال فنية لم يرها المرء - على الطبيعة - بأم عينيه ...

لكن زيارتنا لمعرض أقيم في موسكو منذ سنوات وضم قرابة الخمسين عملا مثلت مختلف مراحل ابداع « خوسيه دافيد الفارو وسيكيروس ١٨٩٦ - ١٩٧٤ » بينها دراسات أولية لتفاصيل دخلت فيما بعد في نسيج الجداريات العملاقة ، وكذلك لوحات مؤطرة ، مستقلة بذاتها ، تلك التي طالما حاربها الفنان والتي اضطر الى ممارستها في السجن أو لدى الحكم عليه بالاقامة الجبرية أو ، ببساطة ، في الفترات التي كفت فيها الجهات المسؤولة عن رعاية الفن الجداري .

تلك الزيارة - اللقاء كرست الصورة التي تكونت على الرغم من المسافات - ومن خلال الكتب والدراسات - عن ظاهرة تعتبر الى جانب ماجري ويجري بحثه وانجازه في دول المنظومة الاشتراكية وبعض التجارب المنفردة في الغرب ، أهم ما أغنتنا به تجربة الفنون التشكيلية في القرن الحالي .

ولعل انتماءنا مع المكسيك الى البلدان النامية وأوجه الشبه في معاناتنا التاريخية من الاستعمار التقليدي والاقتصادي ، واشتراكنا بزاد تراثي عظيم الاهمية . كلها من الامور التي تدعونا للالتفات الى تلك التجربة المجددة الثورية .

سنستعرض هنا بعض أعمال سيكيروس التي أبدعها عبر مسيرته الخلاقة ، لكننا لا نطمح الى تحليلها في اطار خصوصيات الفنون التشكيلية والجدارية منها بصورة خاصة ، فذلك ليس والحالة هذه سوى نقل لما قرىء أو شوهد بمنظار لايتسم بالموضوعية المطلقة . لكن ما نجرؤ على الخوض فيه ونلمس ضرورة طرحه هو جملة ما أبدعه سيكيروس ، أو بكلمة اخرى : موقفه ، ذلك الذي ناضل ودافع عنه بكل كيانه وبحمية الثوري الحق .

لم تكن المكسيك في مطلع هذا القرن - وعلى الخريطة السياسية والاقتصادية - بحال تحسد عليها . فالديكتاتوريات التي دعمها الاقطاع و (الولايات المتحدة الامركية) ، تتالت ولم « يتنوع » الطغيان بتبدل أسماء من تربع على كرسي الحكم .

بجدارة وبسالة في العديد من المعارك : غوادالاخار ، ليون ، لاغوس دي مورينو ، الخ ... وبعد انتصار الجيش الدستوري في عام ١٩١٧ عاد سيكيروس الى مدينة غوادالاخار برتبة نقيب متقاعد .

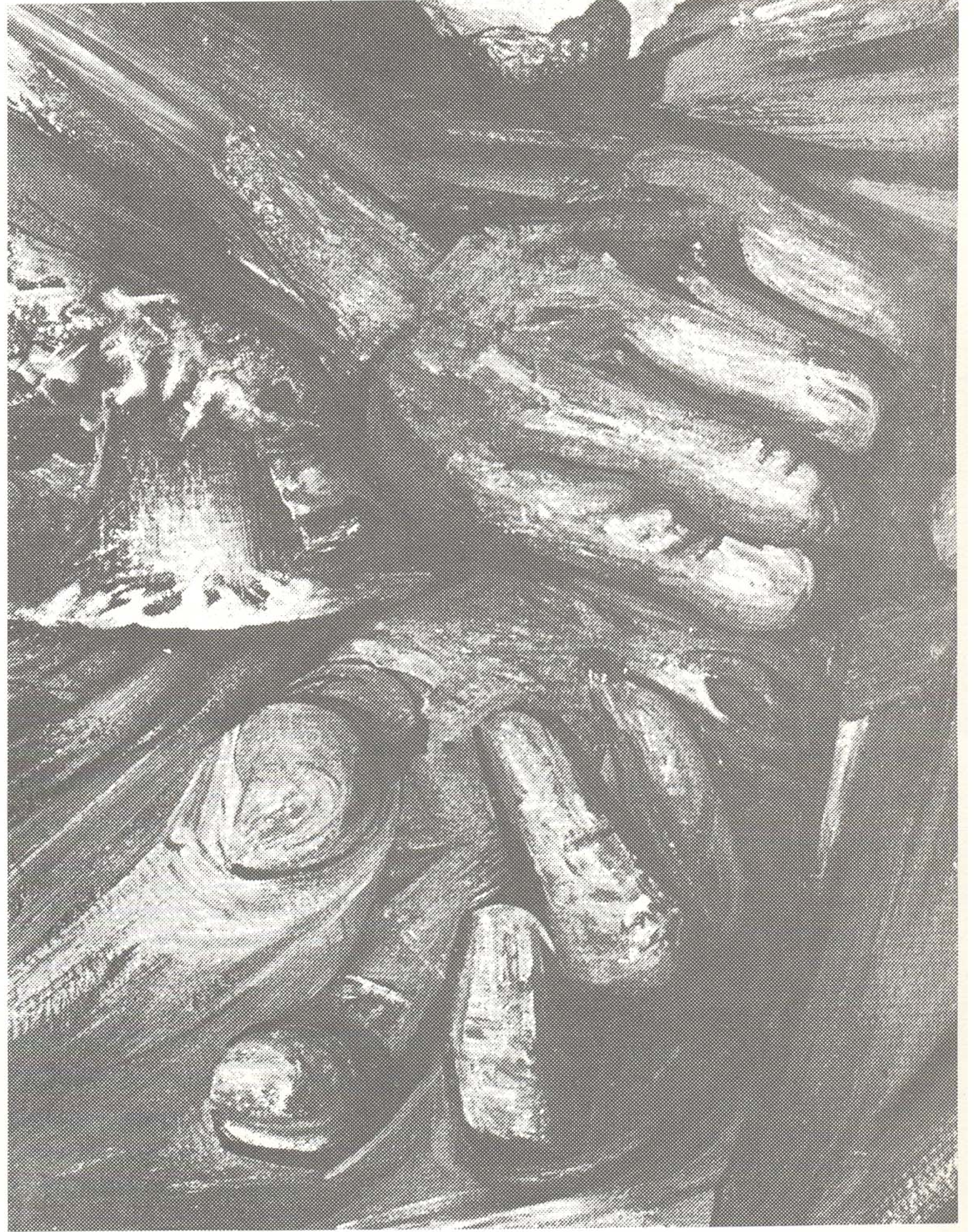
وقد سجل الفنان فيما بعد ، وبايجاز ، ماجناه من ذلك الصراع الدموي ، كتب سيكيروس يقول :
« جيش الثورة ساعدنا في اكتشاف جغرافية بلادنا ، تراثنا ، وانساننا بكل عمق وشمولية مأساته . ولولا تلك المشاركة لما كان ممكنا استيعاب وتوجيه الحركة التشكيلية المعاصرة في المكسيك . » .

وبعد عامين من الممارسة الفنية ، وبفضل المساعي التي قام بها بعض معارفه المؤمنين بقدراته سافر سيكيروس الى اسبانيا كملحق عسكري في السفارة المكسيكية ليطلع عن قرب على الحركة التشكيلية في العالم القديم .

في طريقه الى اسبانيا مر بنيويورك وفيها التقى « خوسيه كليمينتي أوروثكو ١٨٨٣ – ١٩٤٩ » وناقشا مسائل التأثير المتبادل بين الميكانيك والفن . وعندما حل في القارة الاوروبية زار باريس حيث تعرف على « ديغو ريفيرا ١٨٨٦ – ١٩٥٧ » وعداه بنفس الثورة المكسيكية ، وأطلعه (ريفيرا) بدوره على مشاغل وانجازات الفن الاوروبي ، وكان ريفيرا في ذلك الوقت من التكعيبيين الطليعيين .

أخذت رؤية سيكيروس الفنية تتبلور بعد استطلاعه ما وصلت اليه الفنون في مدينة يدعونها « عاصمةالفن » وغدا واضحا لدى فناننا الثائر أن التسيب و « الفذلكات » التي فرزتها المجتمعات الرأسمالية لايمكن أن تخدم ذلك الانسان الذي حارب من أجله .
لا ، طريقنا مختلفة ، لا مجال للحذلقات الفكرية فيها ولا تهادن مع الفهم البرجوازي الذي يسيطر سياسيا واقتصاديا ويحاول املاء أذواقه وقيمه الجمالية على الشعوب المقهورة . لا حاجة لنا لتقليد صرعات شيخ الرأسمالية فلدينا في تربتنا التراثية من الاصالة مادفع فنا نالقارة الاوروبية الى الاستعانة بها بحثا عن نسغ جديد لعروقه اليابسة فلم يأل جهدا في نبش الفن الافريقي والاسلامي والبدائي والاسيوي ... لملء ذلك الفراغ ..
لدينا ترابنا ، وزخم لايلين .
اننا نرفض تحول العمل الفني الى سلعة ، الى نوع من الشيكات المصرفية المؤطرة في صالونات أفراد لايرون فيه سوى القيمة التبادلية ويحتكرون بنزعة التملك الهمجية ما لاحق لهم فيه .

وزار ايطاليا ليدرس جداريات عصر النهضة ، فأعجب بشدة بأعمال مازاتشيو و تينتوريتو الذي تحدث عنه دوما بحماس .



الايدي القوية التي تتحرك بعنف وسيلة اساسية من الوسائل التي لجأ إليها (سيكيروس)

لكن ذلك البلد الزراعي بدأ يميد بانتفاضة (٩٧) بالمائة من الفلاحين ، اولئك الذين لايملكون أرضا ويضطرون للعمل بشروط مجحفة ولا انسانية في ممتلكات الاقطاعيين وكبار الملاكين ، أو لدى الاحتكارات الامريكية الشمالية .

ولد سيكيروس في ٢٩ كانون الاول من عام ١٨٩٦ في سانتا روساليا – كامارغو حاليا – وسرعان ماشهدت الحياة الفنية والسياسية ولادته كفنان ومتمرد . ففي عام ١٩١١ شارك بفاعلية في أول اضراب طلابي في تاريخ المكسيك وكان قد نظم لاستنكار أساليب التدريس المتبعة في أكاديمية الفنون ، لكنه انتهى – بالطبع – بشعارات سياسية مناهضة لحكم الديكتاتور « ويرتا » . وما أن تندلع ثورة الفلاحين بقيادة « ثاباتا » حتى يلتحق فناننا الفتي كجندي في صفوف الثوار ، ويشارك

عاد الى اسبانيا وقد تبين له مايجب ان يكون . انه يرفض المعايير الجمالية للفن الاوروبي ويتوق لمنابع فن المكسيك القديم ، فنشر على صفحات مجلة « الحياة في أمريكا » التي كانت تصدر في برشلونة (عدد أيار ١٩٢١) ما نيفست — بيان — أسماه « ثلاث نداءات من أجل توجهات مصوري ونحاتي الجيل الامريكي الجديد » وقد تضمن رؤيته لفن المستقبل .

ادان سيكيروس في بيانه « مدارس الماضي الهشة — بما فيهما — (الفن الجديد) التجاري الذي يسمم شبابنا » . وأعلن تأييده لتجربة بول سيزان الجادة وهذه بعض المقتطفات من البيان المذكور :

... « يتوجب علينا أن نعيش عصرنا الديناميكي الرائع ، وأن نعشق الميكانيك الحديثة التي تمنحنا انفعالات تشكيلية غير متوقعة » ..

« لنقترب بدورنا من اعمال سكان ربوعنا القدماء ، من المصورين والنحاتين الهنود (مايا — أزتيكا — اينكا — الخ ..) » .

... « اننا لانريد حبس أعمالنا في المتاحف، حيث لايمكن أن يشاهدها الا من لديه الوقت لذلك ، وهذه ليست حال الذين يعملون .. وبما أن الشعب غير قادر على زيارة المتاحف والمعارض يجب علينا عرض اعمالنا في الشوارع وفي الاماكن التي يتجمع فيها العمال.. لنحول اذن أماكن تجمعاتهم الى متاحف ، ولنغط جدران المنازل والمباني العامة والقصور النقابية وكل الاماكن التي يتواجد فيها الناس بالرسوم الفنية » ..

وفي برشلونة ، خلال جنازة سياسي مكسيكي اغتالته الشرطة الاسبانية ، القى (سيكيروس) خطابا كان من الشدة لدرجة أن السلطات الاسبانية طردته من اراضيها .

انها بداية الرحلة ، فلا فصل لدى سيكيروس بين العمل الفني والسياسة ، والحق يقال كان هناك فنانون عديدون غير الثلاثي الشهير الذي أتينا على ذكره ، حتى أن بعضهم شرع بتنفيذ أعمال جدارية قبل عودة سكيروس الى المكسيك ونذكر منهم : مونتينيغرو ، غيريرو ، شارلوت ، ليال ...

وكانت المدرسة الاعدادية الوطنية بمثابة مختبر للجماعة فقد تم التعاقد مع عدد منهم لتصوير كل مكان يرونه مناسبا لذلك ، وقد اختار سيكيروس جدران الدرج وصور فيه ، بشيء من التردد ودون ثقة كبيرة بعد ، « العناصر : النار والهواء والماء » .

لكن الفنان تلمس في جداريته الثانية الطريق التي ستسغرق حياته . اننا نقصد « دفن العامل الضحية » والذي أنجزه بتقنية الفريسك القديمة . يبرز في هذا العمل جزء يمثل مجموعة عمال يحيطون بتابوت رفيقهم القتيل . انهم صامتون ، لكنه ذلك الصمت المليء بالصراخ ، بالادانة ، بالتصميم على الانتقام .. وجاء هذا العمل تأكيدا للطاقة الابداعية التي سبق لها أن وعدت بالكثير .

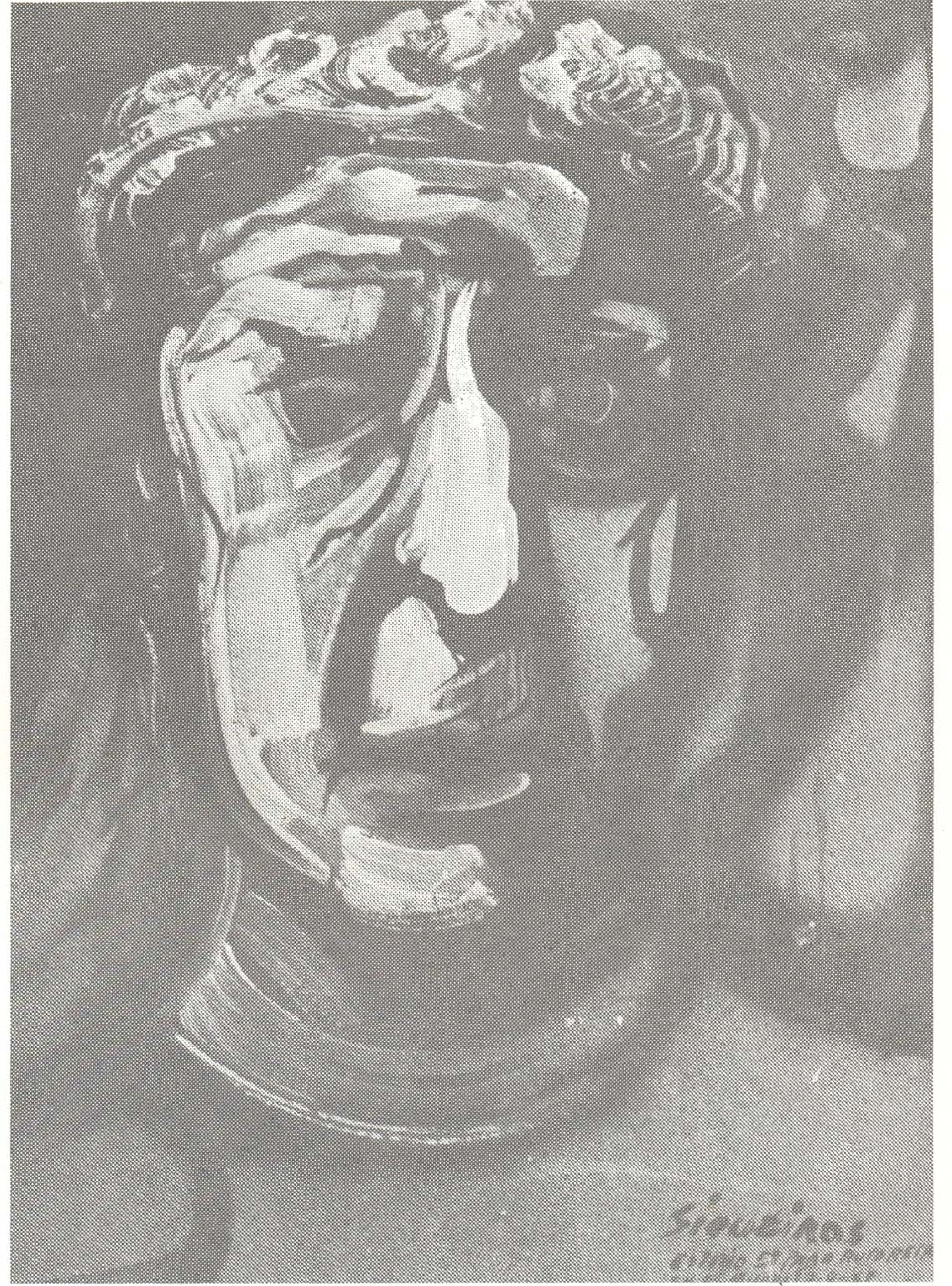
ما ان ادرك سيكيروس ان اقصر وأضمن السبل للوصول الى الجماهير العريضة ، الجماهير الكادحة ، هو اخراج العمل من الصالونات والمتاحف الى الشارع حتى برزت أمه العديد من المعضلات التي شرع يعالجها دون ابطاء أو كلل . منه او النحت البارز ، أما التصوير فانه كان يتلكأ أمام المادة الهشة . ليس بمعنى صمودها وتحملها تقلبات الطبيعة فحسب ، وانما أيضا في ثبات لونها مما اضطر الفنان الى حصر نشاطه في الاماكن المغلقة بدءا من كهوف العصر الحجري ومرورا بقصور الاغريق والرومان وباقي حضارات الشرق ودون ان ننسى معابد المايا في المكسيك .

وقد تبدى طموح القدماء لزخرفة القصور والمعابد من الخارج واضفاء المضامين المتبناة عليها ، اكثر ما تبدى لدى قدماء المصريين وحضارات المايا والازتيك وكذلك في بعض المناطق الاسيوية — الهند على سبيل المثال — (الحديث لا يتعلق هنا بالعصور الوسطى بالطبع وان كان ازدهار حضارة المايا متوافقا زمنيا مع التاريخ المذكور) .

وقد خرج التصوير المصري القديم (التمثيلي والكتابات الهيروغليفية) بحلة نحتية في اعمال نافرة أو غائرة لا تتميز من ناحية التكوين والانشاء ، وحتى المعالجة الشكلية في كثير من الاحيان ، عن التصوير الداخلي الا باختلاف المادة .

لكن نزوع المصور الى اللون قبل الكتلة دفعه الى استخدام الحجارة الملونة وامكن له انجاز اعمال موزاييك — فسيفساء — تحدت الزمن ومازالت ولاندري بالضبط لماذا احجم فنانو الجداريات المكسيكيون عن استخدام هذه المادة في أغلب اعمالهم . نلتفت الى التاريخ ثانية لنجد فنان عصر النهضة يعتمد الفريسك كتقنية اساسية ، وباعتبارها مادة مقاومة لمزاجيات الطقس فقد بقيت حبيسة الاماكن المسقوفة .

التقنية اذا هي اول المصاعب التي واجهها سيكيروس ومن هنا جاءت تجاربه العديدة . وكان اول من استخدم الوانا صناعية حديثة ، ومنها طلاء السيارات ، واستبدل الفرشاة بالمسدس البخاخ . وقد انتشر سريعا من بعده استخدام المادة والاداة المذكورتين . لكن المواد والتقنيات التي استخدمها سيكيروس تأتي ثانوية في الاهمية اذا ماقورنت باضافاته الجديدة على قانون المنظور ، او بكلمة اخرى : بوضعه منظوره الخاص .



جزء من لوحة لسيكيروس ضد التمييز العنصري رسمها عام (١٩٦٧)

غدا من الثابت تاريخيا ان المنظور كعلم وضعت اسسه في عصر النهضة المبكر على الرغم مما نصادفه من معالجات موفقة للغاية في أعمال تعود لعصور غابرة – في بومبي على سبيل المثال وليس الحصر ، وفي المنظور العكسي الواسع الانتشار في الفن البيزنطي . بل اننا نجد محاولات رائعة حتى في العصر الحجري – كهوف ألتاميرا – حيث وفق الفنان في الايحاء بالعمق والابعاد في جسد الحيوان الواحد (الاعضاء) . ونصادف في تاريخ الفن بعض الاعمال التي عمد الفنان فيها الى مراوغة التشويه الممكن حدوثه في منظور اللوحة ، وذلك تبعا لمكان تثبيتها ومركز المشاهدة ، فلو تأملنا لوحة فيلاسكيز الشهيرة للامير الطفل بالتزار شارل لدهشنا – وهي في متحف البرادو في غير مكانها الاصلي الذي صورت خصيصا له – من « ركاكة » المعلم ، اذ ان الحصان أشبه ببرميل برزت منه سيقان ، رقبة وذيل . لكن فيلا سكيز كان اكبر من ان يخطىء بهذه البساطة .

حصا نالملوك والامراء – وليس خيولهم فحسب – سمينة ، تتألق بمظاهر القوة والابهة ، وقد كان من المقرر تعليق هذا العمل في مكان مرتفع عن مستوى غير الناظر ، وتجنبا لا ضمحلال السطح خلال النظر اليه من زوايا مائلة اقدم الفنان متعمدا على المبالغة بسمنة الحيوان .

لكن فيلا سكيز صمم وانجز اللوحة من اجل قاعة لها ابواب بينما سيكيروس ينشد الآفاق الواسعة ،كل الفراغ الذي يحيط بخصمه : الجدار .

وبما ان العمل معرض لحركة المشاهد – السائر الاكيدة فلا بد من التوجه اليه اينما كان وقوفه أو مروره من مجال الحركة الميسر يجب ان يشعر كل انسان ، اينما وقف يتأمل العمل ، انه موجه اليه ولا يراه « من جانب » .

لقد وضع سيكيروس نصب عينيه ، ومنذ البداية ، طرق كل امكانات الايصال والتواصل حتى ولو تطلب ذلك المغامرة بتشويه الشكل الى الحد الذي لايفقد فيه دوره ، فاذا لم يأت المرء الى الجبل ذهب الجبل اليه .

وكان هذا ما دفع سيكيروس الى ايجاد اكثر من منظور السطح الواحد بما فيه المقعر او المحدودب كما هي الحال في القبب . وكانت قبة كنيسة « سان انتونيو ديلا فلوريدا » التي صورها غويا ودفن رفاته تحتها درسا ثمينا لفناننا المكسيكي .

ومن ناحية اخرى بذل سيكيروس جهودا كبيرة ليحمي – قدر المستطاع – التأثير السلبي والقاطع للزوايا فتلاعب بالخطوط لدرجة توهم المشاهد فعلا ان لا وجود لزاوية التقاء سطحين متقاطعين .

ان انغماس سيكيروس في العمل الابداعي لم يبعده لحظة عن النضال السياسي . فها هو يؤسس وينظم « نقابة المصورين ، النحاتين والغرافيكين الثوار » وينتخب امينا عاما لهذه النقابة فيملي بيانا يوجهه « الى الشعوب المقهورة عبر التاريخ الى الجنود الذين حولهم رؤساؤهم الى جلادين ، الى العمال والفلاحين المعذبين بجشع الاغنياء ، الى المثقفين الذين لم تدنسهم البرجوازية » .

ولم تلبث النقابة ان اصدرت مجلة «ايل ماتشيتي» كانت لسان حالها واحاطت – الى جانب الهموم الفنية الجمالية – بالمسائل السياسية والاجتماعية . وقد أعلنت نفسها مجلة « من الشعب وللشعب ، تناضل في سبيل من يؤدي وظيفة اجتماعية » .

قيمت تجربة النقابة الفنية بعد عشرات السنين بأشكال متفاوتة بين مهاجم ومتنكر : « ليال » ومؤيد لا يجابياتها « أوروثكو : كانت النقابة لواء للنظريات الاشتراكية المعاصرة . » اما سيكيروس فقد اعتبرها « التنظيم النقابي الذي منح الحركة التشكيلية اسسها

التنظيمية والايديولوجية وان كان يتسم بالرومانطيقية بعض الشيء » .

ثم هجر سيكيروس ادوات التصوير ليتفرغ — ولمدة اربع سنوات — للعمل السياسي .

وقد اسس خلالها النقابات، نظم الاضرابات، وقاد تنظيمات هامة كاتحاد عمال المناجم . وانتخب ليمثل الشغيلة المكسيكيين في المؤتمر النقابي الدولي الذي انعقد في موسكو عام (١٩٢٧) .

وشارك كذلك في المؤتمر النقابي في مونتيفيديو واعتقل نشاطاته السياسية في الارجنتين وطرد من اراضيها .

وما ان يعود هذا الجندي الذي لا يعرف الكلل الى المكسيك يشارك في تظاهرة الاول من ايار فتحدث صدامات مع الشرطة ويعتقل مرة اخرى .

اودع سيكيروس السجن من شهر ايار ولغاية كانون الاول من عام ١٩٣٠ ونقل بعدها الى مدينة تاكسكو تحت الاقامة الجبرية في المدينة .

عاد الفنان الى ادوات التصوير خلال اقامته في السجن وبعد خروجه منه واقام معرضا لاعماله عام ١٩٣٢ في مدينة مكسيكو وحضر الافتتاح متحديا السلطات ، ولم يكتف بخرق الاحكام الصادرة بحقه بل القى كلمة هاجم فيها بشدة اولئك الفنانين « الذين يخدمون البرجوازية والسياحة الرخيصة بالغرائب المكسيكية » ويعاود نشاطه السياسي ، الامر الذي جعل السلطات تطارده، فهرب الى الولايات المتحدة الامريكية المجاورة .

من الاعمال البارزة التي قدمها في المعرض المذكور : « حادث في المنجم » — « ثاباتا » و « الام الفلاحة » الرائعة التي صورها بالاعتماد على دراسة بالالوان المائية كان قد انجزها عام ١٩٢٤ .

ويعكس هذا العمل بوضوح موقف سيكيروس الجمالي ، ويمثل — باختزال مدهش — عمق البؤس الذي يهيمن على الريف المكسيكي : على خلفية الافق الملتهب ، في صحراء مترامية الاطراف قاسية ، تتجه الام نحونا محتضنة طفلتها الواهنة — ربما المريضة — وتحميها بالدثار الذي ترتديه، وحيدة، ترافقها نباتات الصبار (كاكتوس) المنتصبة بقوة على الرغم من انها تتلوى وكأنها تشارك الام معاناتها ، تأتي الينا حافية ، تحمل لنا ماساتها .

تلقى سيكيروس في الولايات المتحدة الامريكية دعوة للتدريس في مدرسة تشوينارد للفنون — كاليفورنيا — وتقيقا لقناعته بأن الفن لا يعلم الا في خضم العمل الابداعي ذاته (كما فعل المعلمون في مراسم عصر النهضة الايطالية) كون سيكيروس نواة اسماها « فرقة المصورين الجداريين » وشرع في تصوير الجدار الخارجي للمدرسة المذكورة .

وقد سبق بعمله هذا — وبأربعين سنة — اولئك الفنانين الذين يقومون في ايامنا بتصوير الجداريات في احياء الزنوج في شيكاغو وديترويت ونيويورك .

لم يتردد سيكيروس في اختيار الموضوع الذي سيصوره، انه : « اجتماع عمالي » . احتشد العمال على مستويات مختلفة يستمعون الى رفيقهم وقدوقف في مقدمة اللوحة عامل زنجي والى جانبه ابنه .

لن يمنعه شيء من ان يقول كلمته وتعلو اداتنه للامبريالية حتى في عقر دارها . والطريف ان هذا العمل ترك صدى واسعا بسبب حداثة الطرح والتقنيات المستخدمة ، فانقضت بعض الشركات المنتجة لادوات ومواد الطلاء على الفنان تدعوه الى تصوير جدارية في مركز بلاثا للفنون وتحت رعايتها .

وكانت « امريكا الاستوائية » بأمتارها المربعة المئتين والسبعين . لقد اتسع فريق العمل واصبح يعد ٢٤ مصورا يعاونون فناننا في تغطية المساحة الكبيرة .

ولم تأت « امريكا الاستوائية » غنية بالنباتات الغريبة والطيور البديعة ، ومحشورة بمعالمها الاثرية السياحية الغارقة في جمال شمسها ، بل صور سيكيروس هنديا مصلوبا وطائرا كاسرا يحلق فوقه ، وكذلك امرأة موثقة بالحبال « الضحية البروليتارية » ولم يكتف بنقل واقع تلك المناطق بل اشار الى الطريق التي تنتظر تلك الشعوب بتصويره ثائرين احدهما من البيرو والآخر مكسيكي .

وكانت المفاجأة كبيرة بالطبع، وكافية لشطب مستقبل مرفه رغيد لسيكيروس . لقد ظن الامبرياليون ان المال يخضع الجميع .

وانتقل بعد ذلك الى الارجنتين ليتابع نضاله النظري والعملي ، والقى هناك عدة محاضرات قال في احداها وكانت تتضمن نداء التشكيليين الارجنتينيين : « سنصور على الجدار الجانبية والمكشوفة للنباتات الحديثة ، وفي انسب واكثر الاماكن استراتيجية من الاحياء العمالية ، في المراكز النقابية ، في الحدائق العامة، في الملاعب الرياضية وفي مسارح الهواء الطلق » .

وكان يقع سيكيروس بين الحين والآخر بمواقف نظرية متناقضة فنجده يمدح « الفن الخالص » « الخالي من أي أثر أدبي أو فلسفي » لكنه كان يضعه في موقع المستقبل « عندما ينتفي طغيان الطبقات » ، ولم يمنعه هذا من البحث عن الجميل في بعض لوحاته من اجل الجميل « متعة مقتصرة على التأثيرات والاشكال والكتل والالوان والايقاعات دون ان تحكي قصة، دون ان تتضمن خطابات ولا مواعظ اخلاقية » .

ويضعه الناقد المكسيكي انتونيو رودريغيس — احد المتحمسين لفنه — بقوله : « انه دوامة من التناقضات، ككل من يأخذ على عاتقه مهمات جديرة بالعمالقة » .



سيكيروس كما رسم نفسه ، وضخم يده مستخدمًا المنظور الافقي ليعكس القوة في المشاهد ويحسسه بضرورة الانتباه .

وكانت له مشاكله مع الشرطة الارجنتينية ، لكن هذا لم يمنعه من انجاز جدارية في بلدة دون توركواتو عالج فيها ـ ولاول مرة ـ امتداد العمل من الجدار المستوي الى السطح المقعر .

انتخب سيكيروس عام ١٩٣٤ رئيسا للرابطة الوطنية المعادية للحرب وللفاشية . وشن حملة مع ريفيرا أذن فيها عبادة الآثار ، الفولكلورية والشعبية ، وطالب في الوقت ذاته بالبحث عن مواد جديدة في مخابر الفيزياء والكيمياء الحديثة .

وقد صور في الفترة لوحة « ماريا اسونسولو تهبط الدرج » ـ ١٩٣٥ ـ واضعا فيها بذرة ما سيكونه مستقبلا : هيمنة الحركة واللعبة الديناميكية بين الظل والنور . وفي عام ١٩٣٥ اضطر الى مغادرة البلاد مرة اخرى بسبب ملاحقات الشرطة ، فذهب ليؤسس في نيويورك « محترف سيكيروس التجريبي » وكان جاكسون بولوك في عداد مساعديه .

وهنا هجر الفنان الالوان الزيتية ليسبر امكانيات البيروكسيلين وراح يبحث عن « الصدفة » المقصودة في تقنياته . الى تلك الفترة تعود لوحات هامة **نذكرمنها « ولادة الفاشية » ـ « انتحار جماعي » « انفجار في المدينة » و « أوقفوا الحرب » . ونلتقي في الاولى بطموحات حركته وبتنظيم للدوامة والفوضى متطور عما جاء به المستقبليون في عشرينات القرن .**

سجل سيكيروس في رسالة مؤرخة في السادس من نيسان ١٩٣٦ دهشته من الامكانيات المتاحة بفضل المواد الملونة الجديدة : « انه استخدام للصدفة في التصوير ... اسلوب خاص لا متصاص اللونين ـ او اكثر ـ متواضعين فوق بعض فما ان يتغلغلا حتى نحصل على فانتازيا واشكال سحرية .. »

وفي لوحة « انفجار في المدينة » يتنبأ سيكيروس بشكل الفطر الذي ستحدثه فيما بعد القنابل النووية . واندلعت الحرب الاهلية الاسبانية . ولا غرابة

في استجابة الفنان الثائر لنداء الواجب وانتقاله الى مواقع القتال في تموز ١٩٣٧ . ذهب ليضع الفن (ملصقات ، اعمال حفر ، الخ ..) في خدمة المقاتلين الجمهوريين ، لكن حماسته وموقعه السياسي دفعاه من المؤخرة الى خط النار . وعلى الرغم من شهرته كفنان ومن انتشار صدى تجاربه في اوربا الا ان ذلك لم يمنعه من التصرف كعادته .. معرضا حياته للخطر، فهي ملك الشعب ، وهبها دوما لعملية التغيير . فنجده يقبل القيام بمهمة متواضعة : مراسل حربي يقطع المسافات بين مواقع القتال وحيدا ، سائرا بين رشقات الرصاص والقنابل .

ثم تتالت مساهماته : قائدا للعمليات ، قائدا للفصائل ، وكبير هو عدد المعارك التي شارك بها .

بعد الهزيمة التي مني بها الجمهوريون وهيمنة الفاشية على اسبانيا ، لم ينكفيء الفنان . صحيح انه ينجز اعمالا كبيرة الحجم الا اننا نستشف عمق الالم والعذوبة الشاعرية التي سجل بهما تجربته الاخيرة في لوحات منها « صورة ذاتية » ــ « النحيب » «الحلم» ــ « البحيرة » . وتجمعها كلها مسحة كآبة عميقة تعبر عما تركته الكبوة من آثار في نفسه .

ولدى عودته الى الوطن ألف مع الفنانين الاسبان الملتجئين الى المكسيك : خوسيه ريناو ، رودريغز لونا وميغيل بريتو مجموعة باشرت بتصوير «بورتريه البرجوازية » في حيز ضيق من بناء نقابة عمال الكهرباء .

وقد زادت كثرة الشخصيات والكتل المصورة من تقليص المساحة بصريا . فالعمل يعج بحشود عمالية ، جيوش ، أبنية تحترق ، تظاهرات ، وحوش طائرة ، اجتماعات ، أرامل وأيتام ، زنوج مشنوقين، قطع نقدية ذهبية تصنعها آلات رهيبة بدم العمال..

ومرة اخرى يعاود سيكيروس النضال السياسي المباشر فقاد هجوما على القلعة التي كان يقطنها تروتسكي نجم عنه الاستيلاء على أرشيفه ، ثم توارى مع مجموعته في جبال خاليسكو الى أن ألقي القبض عليه وأودع السجن لشهور عديدة . يذكر سيكيروس العملية في حديث مع ايلينا بونيا تومشكا قائلا : « كنا ثلاثين رجلا ــ بينما كان في دار تروتسكي أربعون مسلحا يحرسونه ليلا نهارا . هاجمناهم ليلا وتمكنا من أخذ القسم الاكبر من الوثائق » (الصفحة الاسبوعية ١٩٦٠/١٠/٢٣) حكم عليه بالنفي الى مقاطعة تشيليان في تشيلي . وهناك طلب منه تصوير جداريات في مكتبة احدى المدارس . وكانت « الموت للغزاة » التي سجل فيها صور الابطال التاريخيين لامريكا اللاتينية : كواوتيموك، لاوتارو ، ريكابارين..

بعد أن فرغ من هذا العمل سمح له بالسفر فتنقل بين دول أمريكا اللاتينية محاضرا ، مناضلا ومبدعا. وترك في هافانا « غنائية للمساواة العرقية».

عاد الى المكسيك بعد غياب دام أربع سنوات لينجز احدى أهم جدارياته « كواوتيموك يتصدى للاسطورة » تاركا لنا رمزا للنضال الابدي .

يعالج هذا العمل قصة الصراع بين الغزاة (الاسبان ــ الاسطورة) وشعب المكسيك العريق بحضارته وتراثه ممثلا بشخصيتين تاريخيتين : موكتيزوما الملك وكواوتيموك الامير .

تقول الاساطير المكسيكية القديمة أن آلهة رهيبة ستصل الشواطىء الشرقية ولن يستطيع أحد مقاومتها . وعندما نزل الغزاة الاسبان تلك المنطقة من القارة الامريكية بقيادة (كورتيث) وشنوا حربا شعواء هدفها وشاغلها الرئيسي القتل ، الحرق ، النهب ، التدمير والسيطرة .. وقد جاءوا ممتطين وحوشا مرعبة (كانت الخيول مجهولة بالنسبة لسكان البلاد الاصليين) يبصقون الموت بأسلحتهم النارية من بنادق ومدافع بينما سلاح الهنود حجارة ورماح.

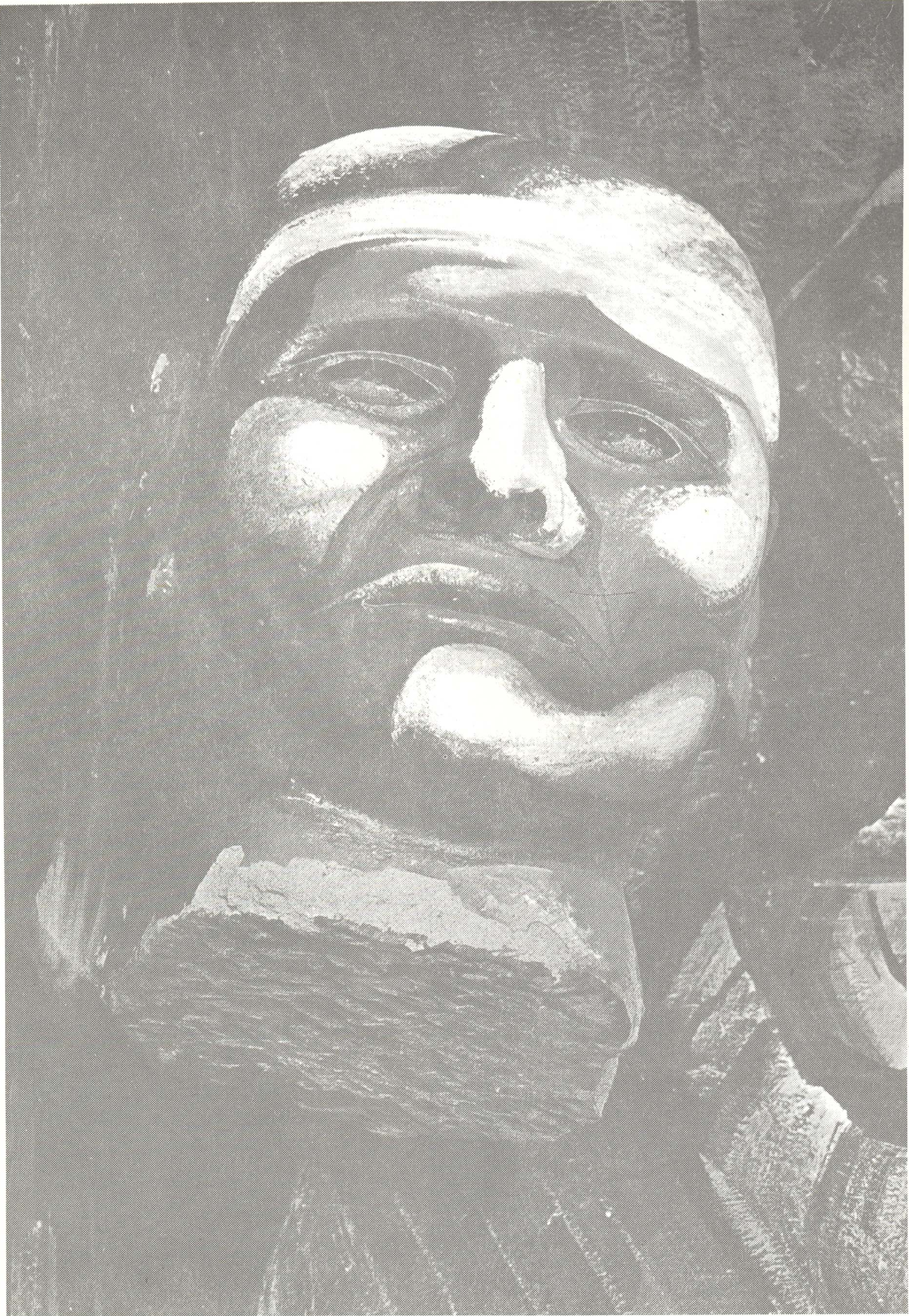
يروي المؤرخون أن الملك موكتيزوما استسلم رافضا المقاومة لايمانه بما جاء في الكتب المقدسة ، لذا نراه راكعا يسترحم الوحوش . أما كواوتيموك فقد أبى ذل الاستسلام وأعلن المقاومة فنراه يوجه رمحه القوي ليحطم الاسطورة ويزرع الايمان بامكانية النصر .

ولاول مرة تمتد الجدارية على الارض بواسطة أعمال نحتية ملونة .

شرع سيكيروس ــ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ــ بتصوير جدارية مقسمة الى اجزاء ثلاث موضوعها « الديمقراطية الجديدة » . لكن النقد استقبل هذا العمل بفتور لاستخدامه عناصرا رمزية مباشرة كالشعلة ، القبضة ، السلاسل وقبعة الحرية اليعقوبية (من رموز الثورة الفرنسية) فعلق تامايو قائلا : « الطائرة تعبر عن الحرية أكثر من تلك القبعة » .

ولم يكن نصيب الجدارية التالية من النقد أفضل من سابقتها ، اننا نعني « الوطنيون والخونة » التي صورها على الجدران الداخلية لبناء الجمارك في سانتو دومينغو . قام سيكيروس باضافة سطوح مستعارة ليحقق اتصالا بين الجدران لكن العمل لم يتحقق كاملا لاسباب مالية ويبدو أن همة الفنان فترت بعد التهجم على عمله حتى من قبل صديقه ريفيرا : « انه عش للفئران » .

في عام ١٩٤٥ نشر كتابه « ليس ثمة طريق سوى طريقنا » ومضمونه ليس متزمتا الى الحد الذي يوحي به العنوان . الكتاب عبارة عن مجموعة مقالات ثلاث منها حول الدكتور آتل ، ريفيرا وأورسكو .



أحد الابطال في تاريخ المكسيك كما رسمه (سيكيروس) في لوحته (كواوتيموك ضد الاسطورة).

يأخذ الغرب على سيكيروس تهجمه على الفن الاوروبي المعاصر . صحيح أنه انتقد دوما وبشدة صرعات القارة « القديمة » لكنه لم ينس اهمية اعمال ملتزمة ك « غرنيكا » و « أكاذيب فرانكو » لبيكاسو على سبيل المثال .

المؤرخون يتهمونه باللاموضوعية ، وهنا نتساءل هل كان أحد أقطاب تأريخ ونقد الفن المعاصر أكثر موضوعية عندما خصص احدهم ثلاثة او اربعة اسطر من « تاريخ التصوير الحديث » للتجربة المكسيكية العملاقة ، (وهذه السطور عبارة عن مغالطة كبرى تعتبر الفن المكسيكي مثالا سياسيا يدعي الواقعية الاشتراكية) ؟ فماذا نقول عن أولئك الذين تجاهلوا تماما مجمل التجربة المكسيكية ؟

انها حرب ايديولوجية ، فلا عجب أن جاءت مبالغة من هذا الطرف أو ذاك . انحصرت المشاغل التي أخذها على عاتقه فناننا وكل من سار في طريقه في رفض كل ماهو استعماري ، في البحث عن الاستقلال وفي رغبة التعبير بلغة خاصة . وجوابا للنقد الشديد الذي تعرض له بعد « الديمقراطية الحديثة » قدم سيكيروس معرضا ضخما تحت عنوان (٧٠ عملا جديدا) .

لقد اختفت عذوبة المراحل الاولى وحل محلها عنف تعبيري .

احدى الاعمال غير المكتملة ـ لاسباب لا مجال لذكرها ـ كانت جدارية بدأ تنفيذها في مدرسة سان ميغيل أليندي للفنون الجميلة استجابة لدعوة تلك المدرسة له لالقاء محاضرات ودروس يشرح فيها كيف تصور الجداريات ، فقرر ، عملا بالمنهج التعليمي الذي سبق أن طرحه ، تبيان ذلك من خلال العمل .

الظروف لم تسمح له بانجاز العمل لكنه امتد ليكتمل في واحد من أهم كتبه : « كيف تصور الجدارية » وفيه يوجز أهم نظرياته .

بعد مضي خمس سنوات على « الديمقراطية الجديدة » انكب سيكيروس على جدار جديد يسجل فيه « انبعاث كواوتيموك » . وعلى عكس ما طرحه في « كواوتيموك يتصدى للاسطورة » لم يلتفت الى الجانب الملحمي بل حاول تسجيل عملية اعدام البطل ، الكنوز المخبأة ، الخ ...

في الجدارية الاولى يلعب المشاهد الدور الاساسي في اكتشاف ما أراد الفنان قوله ، بينما لايدع عمله الاخير مجالا للمشاهد ، كل شيء فيه جلي .

وسنحت الفرصة لانجاز عمل خارجي (أي على الهواء الطلق ومعرض لعوامل الطقس) على بناء المدينة الجامعية . وعلى الرغم من الانتقادات العديدة التي وجهت له : كثرة وصغر الشخصيات والاشكال بالمقارنة مع سطوح الابنية الكبيرة ، الخ ... الا أنه ـ كعادته ـ أراد مقارعة مادة جديدة وطلب اكساء العمل بفسيفساء معدنية مطلية بالوسائل الكهربائية ، الامر الذي اقترب منه « فازاريلي » في باريس بعد ذلك بخمسة عشر عاما . الا أن ادارة المدينة الجامعية قررت استخدام الفسيفساء التقليدية فصرخ الفنان: « انه أمر يدعو للبكاء ! » في عام ١٩٥٤ استطاع ـ أخيرا ـ من تحقيق احدى احلامه التشكيلية ، ففي مشفى « العِرق » وبالتعاون مع معمار قام بالغاء الزوايا الحادة مستبدلا اياها بمقعرات تؤمن استمرارية المشهد دون أن تسبب تشويها وبشكل يدعو المشاهد الى الحركة .

يقول سيكيروس : « الانسان هو الذي يمنح الحياة لكل ماحوله ، وهذه الجدارية تمنع سلبيه المرء وتدفعه ليغدو ممثلا وبطلا في المشهد الذي يحيط به » وهنا تكمن رسالة سيكيروس الفنية .

احدى التجارب التي اسفرت عن ضجة كبرى ـ بما فيها محاكمة ـ كان الطلب الذي تقدمت به نقابة الفنون المسرحية . طلب من سيكيروس تصوير تاريخ المسرح المكسيكي . وبدلا من ان يمثل الفنان مأساة مسرحية ن وهي الفكرة التي أوحوا له بها ـ قام بتسجيل المأساة اليومية : اعتداء على عمال ، قوات عسكرية تدوس كتابا سجل عليه رقم ١٧ اشارة لسنة معروفة في تاريخ الثورة المعاصرة ، امرأة تحتضن ابنها القتيل ، نساء متسربلات بأسمال ..

عندما رأى القائمون على النقابة هذا العمل رفعوا دعوة وعمدوا الى تغطية الجدارية بألواح خشبية . والحقيقة أن مبعث انزعاجهم لم يكن انتفاء تاريخ المسرح ، بل وجود المأساة .

في عام ١٩٥٧ بدأ يصور ـ ولاول مرة ـ موضوع الثورة المكسيكية جاعلا مركز العمل جسد الشهيد المحمول على اكتاف رفاقه في السلاح . وفي جانب آخر من العمل صور زعماء الثورة : ثاباتا ـ فيلا ـ ورضخ الفنان لرغبة قديمة كانت تعتمل في نفسه وهي التصوير الهجائي الساخر لبلاط الديكتاتور بورفيريو دياث .

عاشت المكسيك في نهاية الخمسينات موجة اضطرابات لعمال السكك الحديدة فواجهت الحكومة تلك الاوضاع باعتقال اعداد كبيرة من العمال ، فانبرى سيكيروس ، الفنان ـ السياسي ، للدفاع عن حقوق العمال وشن حملة شعواء على السلطة الى درجة حملت هذه الاخيرة الى اعتقاله وتقديمه للمحاكمة عام ١٩٦٠ . ولم تجد السلطة في مكانة الفنان المدنية الفنية (قائد خلال الثورة ، معارض لاعماله في مختلف أرجاء العالم ، لوحاته المعروضة في متاحف عالمية

عديدة بينها متحف الفن الحديث في نيويورك ، جائزة بينالي البندقية عام ١٩٥٠) لم تجد في كل هذا ما يمنعها من ادانته . لكنها « خففت » الحكم عليه بالسجن الى ثماني سنوات فقط (!!!) على الرغم من أن ممثلة وزارة الاشغال العامة طالبت بثلاثة أضعاف المدة !

واودع - في الرابعة والستين من عمره - السجن بعد أن ضرب عرض الحائط بحملة التضامن التيقام بها الادباء ،الفنانون ، العلماء والسياسيون فيمختلف انحاء العالم .

ومن بحر النداءات المطالبة باخلاء سبيلة والمتعاطفة معه اخترنا القصيدة التي كتبها [بابلو نيرودا] قبيل مفادرته المكسيك عام ١٩٦١ :

« الى سيكيروس ، ساعة السفر »
أترك لك هنا ، مع ضوء كانون
قلب كوبا المحررة .
ولا تنس ، سيكيروس ، أني بانتظارك
في وطني البركاني المغطى بالثلوج .
رأيت أعمالك المعتقلة
فكان كاعتقال اللهب .
يؤلمني التعسف ساعة السفر
فنك هو الوطن الحبيب
والمكسيك سجين معك .

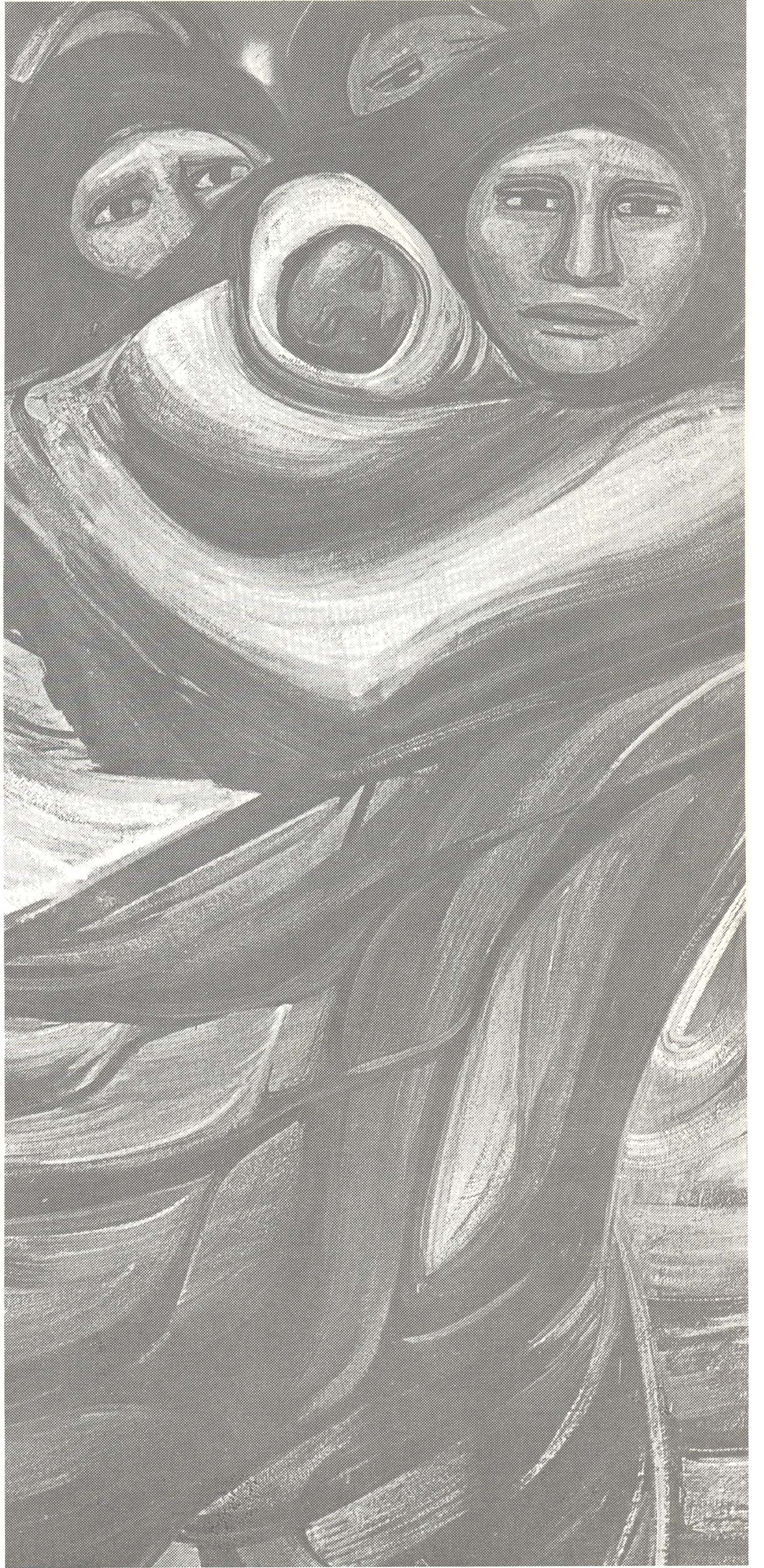
امضى في السجن أربع سنوات . اربع سنوات في زنزانة طولها أربعة أمتار وعرضها متران . لكنه لم يستسلم ولم ينقطع عن نشاطاته الفنيةوالسياسية هذا ما تؤكده مئتي لوحة انجزها بين تلك الجدران ، وكذلك ماكتبه ، ما قاله في مقابلات أجريت له ، الصور التي التقطت له ...

وفي تموز عام ١٩٦٤ صدر مرسوم رئاسي يعفي عنه ويأمر باخلاء سبيله « اعترافا بنوعية عمله الفني » .

وفي عام ١٩٦٦ منح الجائزة الوطنية للفنون .

كان في الواحدة والسبعين من عمره عندما نظم في المدينة الجامعية معرضا شاملا للوحات الحاملالتي أبدعها خلال العقود الطويلة من النضال . كأنه يخاطب العالم : « هذا بعض ما فعلت ! » .

قال سيكيروس مرة - مشاركا بيكاسو رأيه - : « ماذا تظنون الفنان ؟ أهو غبي يملك عينان اذا كان مصورا وأذنان اذا كان موسيقيا ؟ انه على العكس من ذلك تماما ، انه كائن سياسي ، على علاقة دائمة بكل ما يجري في العالم من فظيع ، مثير ، مسعد ، فهو يعيش ذلك ويساهم في تأكيد وجوده . » .



تفصيل من لوحة (سيكيروس) توضح الأسلوب التعبيري المتين الذي لجأ اليه لرسم اللوحات الجدارية

وفي كل أعماله سجل سيكيروس موقفه من الحياة، فحتى مناظره ليست مجرد عكس للطبيعة ، انها مسوغ لعرض شخصيته ورؤيته للعالم . لقد حول الطبيعة الى مسرح مأساة بشرية ، مسرح يحمل آثار الالم ، العذاب ، ونضالات البشر .

ذلك الانسان المتعطش للآفاق الرحبة، للمساحات الشاسعة ، عمد في زنزانته الخانقة الى تصوير الازهار النيرة تعويضا عما افتقده ، وانجز دراسة نصبية لتلك الحجرة الضيقة ذاتها .

انه مخاض الكلمة الاخيرة ، خلاصة حياته الفنية، ولادة البوليفوروم(*) . كان بول فاليري يقول بـ عملية الابداع تثيره وتهمه أكثر من النتيجة التي تتمخض عنها . وفي معظم أعمال سيكيروس كان الطموح والرغبة التي اعتملت في العملية الابداعية أكثرعمقا مما نتج، وهذا ينطبق أيضا على البوليفوروم، لكنه لايعني اخفاقا ، فما أبعد الفشل عن سيكيروس بل هي حالة كل أعمال الفن الصادقة .

أبدع سيكيروس تصويره المعماري قبل أن توجد العمارة التي سيصور عليها ، خلق نبضا يحرك الجماهير قبل أن تتلمس مجال الحركة ، اثار الفراغ قبل أن يشغل حيزا فيه ...

قال في احدى المناسبات : « اريد تصوير أشكال عملاقة على الجدران ، رصدآفاق بعيدة، خلق حشود، تملك اعماق المساحات في الوحدة الفراغية ، العمل بأدوات حديثة وبأفضل مواد الكيمياء المعاصرة ،بأجهزة عرض كهربائية ، محاطا بفريق كبيرير فعيرنزل السقالات بوسائط ميكانيكية ، البدء بالعمل مع طلوع النهار حتى غروب الشمس » ..

وتحقق الحلم الذي ولد في « العلبة » ـ الزنزانة ـ سجين الامس يحاط بتقرير ورعاية رسمية يجعلان ممكنا انجاز مشروعه الذي افتتح رسميا عام ١٩٧١ . وقد عاونه في عمله هذا فريق مكون من (٥٠) مصورا .

موضوع وعنوان الجدارية كان « **مسيرة البشرية** »

القسم الداخلي من العمل يبدو صغيرا على الرغم من رحابة المكان ويخلق احساسا بالاثارة ، بالضغط وبالضيق قد يدفع المرء للبحث عن الهواء والحرية .

صور اشباحا مريعة ، خالية وواقعية صادفها في غمرة الثورة ، في تجربة الحرب ، في محنة السجن وفي معاناة الحياة اليومية .

لم يهدف سيكيروس يوما انتاج عمل ممتع لمجرد الامتاع ، ولم يتطلع يوما الى طرح حلول ، فالفن ـ كما قال أونامونو ـ : « لا يشفي ، بل يثير انفعالا » لكن البوليفوروم ليس حكرا للجانب المظلم من حياتنا ، فقد سجلت عليه النقاط المضيئة من مسيرة البشر ، مقاطع رائعة يعجز المرء عن فصلها من وحدتها . ومرة أخرى كرس سيكيروس استخدام النحت ، الكتلة الملونة المتحدة عضويا مع المساحة المصورة .

قال الناقد الفرنسي جيل كيان « قد يكون هذا الفن شيئا مقيتا بالنسبة الينا ، او على الاقل ،معارض لما نحن فيه . ولكن .. ماذا نستطيع ان نقدم كرد عليه وبعظمة مماثلة ؟ ماذا يمكننا ان نقول عن الابحاث الذهنية العاجزة لانبياء النفي واللامعنى لدينا حيال الهام متفجر لمبدع حقيقي ؟ » (بليزيردي فرانس ـ حزيران ١٩٧٢) .

لقد تمكن سيكيروس في البوليفوروم من تحقيق الحلم جدارية لا نهاية لها تغطي الجدران من الداخل والخارج ، الجدران والتقعرات المصمة والمبنية خصيصا له .

جدارية مصورة ، منحوتة ، محولة الى كتلة تحتوي فراغا قادرة على جميع الفراغ مع الزمن ، مؤكدة لعابر السبيل تلك الثقة التي كانت تبثها الاهرامات القديمة ، وذلك الايمان بمصير الانسان الذي اعتنقه الفنان .

وكما حظي (**ميكلا نجلو**)خلال اربعة قرون بالقبول وبالرفض من هذا الفريق او ذلك نجو سيكيروس عرضة للخلاف ذاته ،مابين مصفق معجب وناقد مندد. لكننا لسنا بحاجة لاستفتاء لنؤكد انه كان انسجاما بين قطبين : العنف والتمرد من جانب ، والعذوبة ، الحنان والاخاء من الآخر . وحياته كانت تمثيلا لتلك الوحدة .

قال سياسي عبقري مرة : « علينا بتشجيع كل جديد والحياة ستختار الافضل وكانت تلك الحال مع سيكيروس فبعد النقد الجارح الذي تعرض له عندما ادان لوحة الحامل عام (١٩٢٣) وانجاز الى الفن الجداري ، نجد هذا النوع يوسع رقعة وجوده في مختلف الاقطار والقارات ، وقلما يصادف فنان معاصر لا يحلم بانجاز تجربة جدارية .

(*) فوروم باللاتينية : ميدان ـ ساحة . مكان عام متعدد الاستخدامات .



الثورة ضد الديكتاتورية ، والهجوم على الديكتاتور (ديات)

أدين نداءه لتحويل جدران الابنية الى وسيلة اتصال مع أنسان الشارع ، وها هو العالم بمعسكريه يتبنى الامر .

اتهموه بالخلط بين التصوير والنحت ، وها هي الاعمال المختلفة تولد في اماكن عديدة (جداريات في الاتحاد السوفيتي ، فرنسا ، المانيا ، الخ ...) أثقلوه ذما وقدحا لمعاداته التجريد وطرحه الواقعية اسلوبا ، وهاهي ازقة التجريد المغلقة ترد من جابها وعاد يبحث في التشخيص (بمختلف تسمياته) عما يضمن الحياة للفن .

نادى بعمارة مصورة مما يضفي عليها دورانفسانيا، سياسيا وجماليا ، وها هو ذا (فازا ريللي) يتحدث عام ۱۹۷۰ عن مدينة مصورة ، ونيكولا شوفر يصمم في الفترة ذاتها مدينة سيبرنيتيكية حيث يتمتع كل بناء « بتنظم وبرمجة لخدمة الانسان ويحمل محركا للانفعالات الجمالية » . وربما سخر البعض من سيكيروس عندما طالب في كتابه « نصائح الى فنان مكسيكي شاب » بتلوين الهوائيات الضخمة وسفن الفضاء ، فما قولهم بعضو معسكرهم (الكساندر كالدر) الذي صور ولون طائرة مسافرين لصالح احدى شركات الطيران الامريكية ؟...

أبطال سيكيروس يتعذبون وقد يموتون ، لكنهم لا يتراجعون . وكذلك كان هو .

عرض تاريخي لفن التصوير المكسيكي المعاصر

بقلم : دافيد الفارو سيكيروس
ترجمة : عاصم الباشا

ما هو المجرى السياسي ، التقني والشكلي ـ او الاسلوبي ـ لفن التصوير الكسيكي الحديث ؟

كان الفن المكسيكي الحديث أولى التظاهرات الفنية في أمريكا اللاتينية التي استحقت عن جدارة شغل مكان في الصف الاول من جوقة الثقافة العالمية .

في الايام الاخيرة للبورفيريزم(1) كانت عقلية المكسيكيين ـ كما اقتصادهم وسياستهم ـ استعمارية نموذجية ، وأبصارهم لم تكن ترى سوى التظاهرات الفنية الاوروبية ، وقبل كل شيء تلك التي مصدرها باريس ، والم ينم عنهم أي تمرد ضد عاصمة الابداع الفني ، حتى ولا اخفت همس حماسي تمليه الكرامة الانسانية في سبيل الاختيار القومي وللمشاركة في تطور الظاهرة الثقافية العالمية .

ما بين عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٦ بدأت تلوح أولى اللعثمات المثمرة . فما أن عاد الدكتور آتل من أوروبا حتى بدأ حملته التبشيرية دون أن يكون لها بعد معادلات نظرية محددة وصريحة ، وذلك في سبيل فن جداري ومن أجل جعل الفن مكسيكيا .

كان (آتل) اشتراكيا آنذاك ، على الشاكلة الايطالية الجمالية والاسبانية ـ أو بكلمة أخرى ، فوضوي ـ نقابي ، وكان يعبر عن مشاغله الجمالية بالتوازي مع النشاط السياسي في « دار العامل العالمي » ضد ديكتاتورية بورفيريو (دياث) .

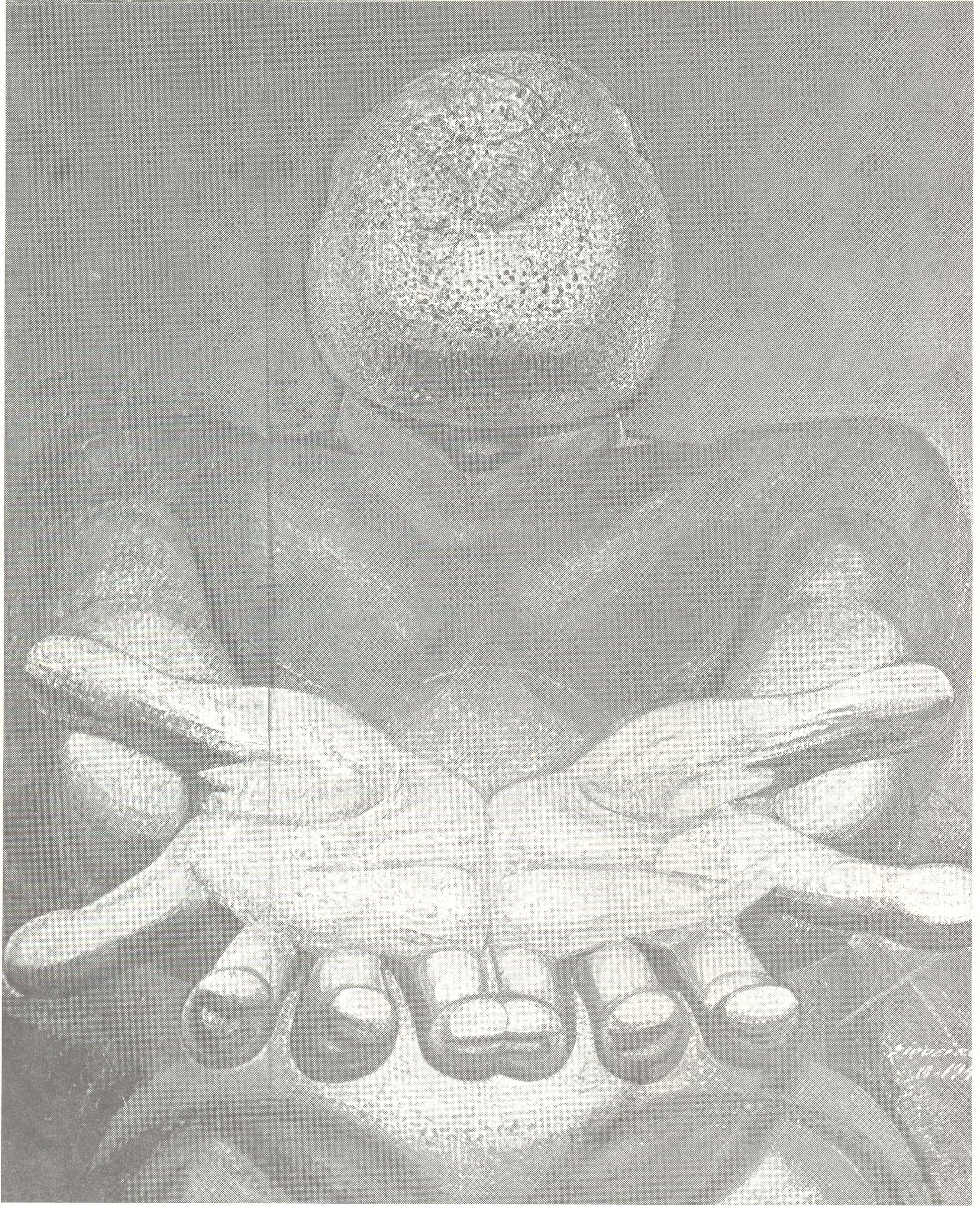
وفيما بعد ـ ما بين عامي (١٩٠٨) و (١٩١٠) انجزت أولى الاعمال التصويرية التي عالجت موضوعا قوميا . وكان كل من « فرانسيسكو دي لاتوري » و « ساتورنينو ايرآن » من أوائل من صور بهذا الاتجاه ، ويبدو أن الحماسة الشعبية ـ وهي فولكلورية في جوهرها ـ هي اولى الحركات الهامة في الفن .

في عام ١٩١١ وكنتيجة منطقية للتيار الانطباعي الجديد في اوروبا اعلن طلبة مدرسة الفنون الجميلة ـ الاضراب ، وقد هدفت الحركة الى الالغاء التام للاساليب الاكاديمية وخلق مدرسة في الهواء الطلق ، وكان الاضراب بقيادة ثوار شباب من الذين شاركوا في النضال ضد الطغمة الديكتاتورية البورفيرية : « خوسيه دي خيسوس ايبارا ، رازييل كابيلدو ، ميغيل انجيل فرناندز » واخرون . وكنت بين الفتيان الذين التحقوا بالحركة .

---

* خطوط عامة للمحاضرة الملقاة في ١٠ كانون الاول ١٩٤٧ في قصر الفنون الجميلة ـ المكسيك .

(1) نسبة الى الديكتاتور بورفيريو دياث الذي عاش بالسلطة ما بين ١٨٧٦ و ١٩١١ .



المنظور الافقي كما رسمه سيكيروس وفيه يؤكد على قوة التعبير في اليدين المتلاصقتين ، والجسد والوجه الذي يمثل (صورتنا المعاصرة)



مدينة تحترق إحدى لوحات سيكروس الهامة .

نجح الاضراب وافتتحت أولى المدارس في الهواء الطلق في قرية (سانتا أنيتا) تحت ادارة الفنان الانطباعي (الفريدو راموس مارتينيث) .

في عام ١٩١٣ كنا ـ طلاب مدرسة سانتا أنيتا المتميزة ـ نوزع أنفسنا بين النضال ضد نظام الغاصب (فكتوريانو ويرتا) والمشاغل التقنية والشكلية للانطباعية .

ومع الإنتفاضة جاء القمع فالتحق معظمنا بجيش الثورة ، الجيش الدستوري هكذا بدأ تماسنا مع شعب المكسيك ، مع فلاحي المكسيك ، مع عمال المكسيك ، مع هنود المكسيك ، مع ابن المكسيك ، في تلك اللحظات الإنسانية التي تتمخض عنها الحروب الأهلية المشتعلة في سبيل المكاسب الإجتماعية .

ولم يكن التواصل محصورا مع ابن المكسيل فحسب بل مع مزاجيته ، مع جغرافية المكسيك وآثارها ، مع مجمل تاريخ الفن المكسيكي ، مع الفن الشعبي وكل ثقافة شعبنا

وقد انهى هذا التواصل البوهيمية الباريسية التقليدية في أنفسنا وهكذا أدركنا أن الفن كان له دوما دورا اجتماعيا في كل المراحل التاريخية الهامة : لقد كان فن دولة أوفن متمرد على الدولة .

وبدا لنا واضحا ـ ونقولها في علماء الجمال ومناصري الفن للفن المندهشين ـ أن الفن المسيحي كان ـ لاأكثر ولا أقل ـ من فن دعائي .

بدءا من ذلك الحين غدت رغبتنا الأساسية هي المشاركة في تطور الثورة المكسيكية منطلقين من قاعدة الإنتاج الفني .

وفي عام ١٩٢١ ، محاولا تلخيص افكاري التي كانت في الوقت ذاته افكار الرفاق طلاب الفنون الذين شاركوا في النضال المسلح ، وكذلك افكار دييغو ريفيرا وفي ما طرحته الحركة المجددة في باريس آنذاك ،نشرت في مجلة « حياة أمريكية » في برشلونة بياني للفنانين التشكيليين في امريكا ، وقد كان أول نداء لخلق فن نصبي وبطولي ، فن انساني ، فن جماهيري ، باستقاء مباشر لوحي لثقافاتنا الامريكية العظيمة والخارقة لما قبل الاحتلال الاسباني .

بعد ذلك بقليل ـ وهذا يبدو لي اليوم على جانب كبير من الاهمية ـ أضفت : « **الثورة التشكيلية في باريس هي ثورة سطوح اللوحات باتجاه الاعلى ،بينما لا يمكن ان تكون الثورة حقيقية وعميقة ما لم تتجه السطوح الى أعلى وأسفل ، أي ان تكون ثورة تتفهم دور الفن والاشكال المتعلقة بهذا الدور وليس فقط الاساليب** » .

ولكن .. كيف ننجز فن نصبي وبطولي ، فن جماهيري ؟

قلنا لانفسنا : فن جماهيري ، هذا يعني فن جداري .

وبدأت الحركة الجدارية المكسيكية ، جذر وجذع فن التصوير المكسيكي العاصر ، وقد وصلت تفرعاته الى الغرافيك ، النحت ، الموسيقى ، الادب ، السينما ، الخ ... وما هي تقنية الفن الجداري ؟

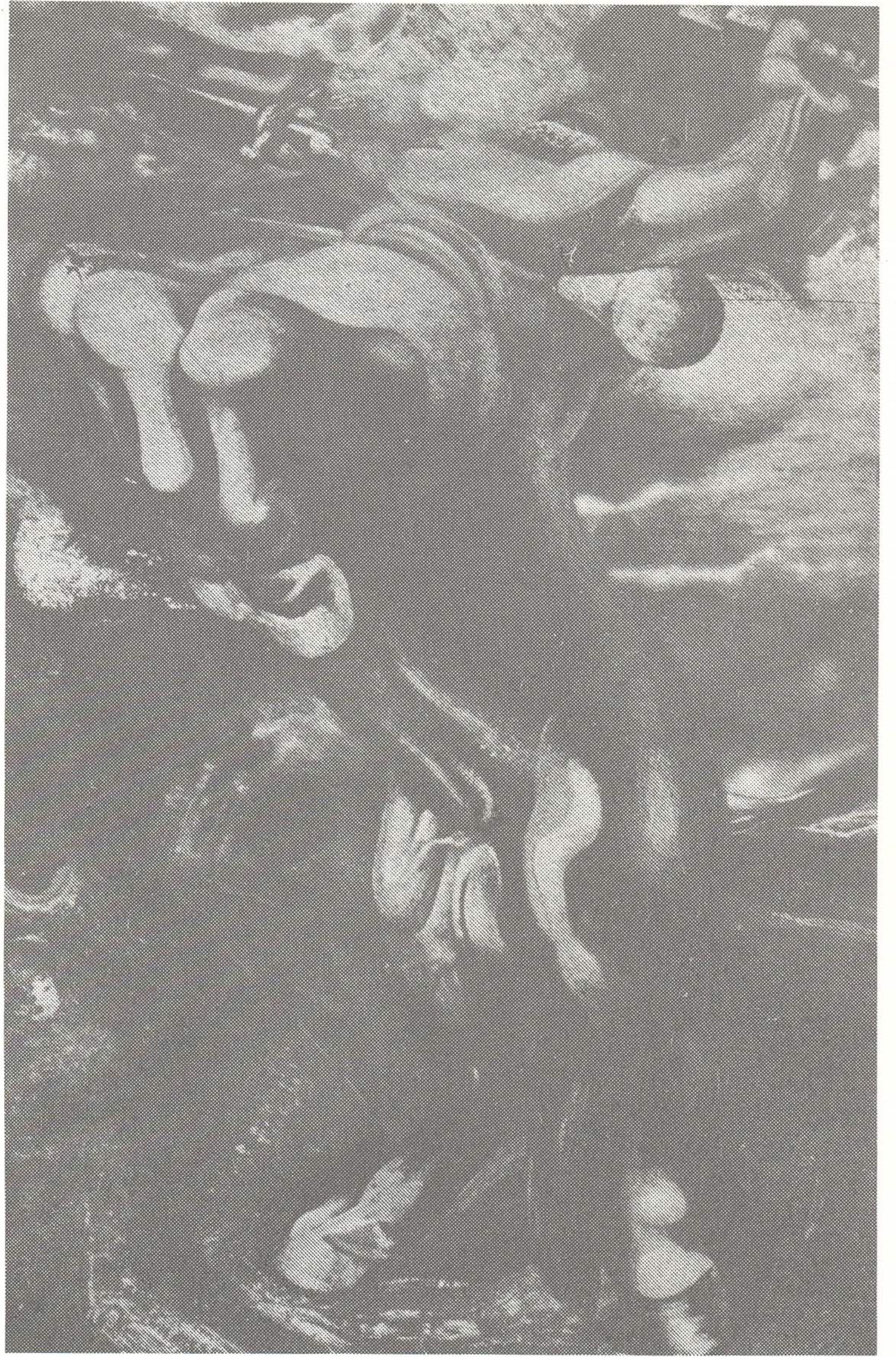
قديما ، في العصور الوسطى وعصر النهضة، كانت تمارس تقنيات التصوير بالورنيش والفريسك ... ووضعنا ايدينا في العجين ، فليس ممكنا الانطلاق نحو المستقبل بدون الاعتماد على الماضي !

في عام ١٩٢٣ ، وبعد اقتناعنا بأن مواضيع اعمالنا الاولى لم تستجب للدور الذي عولنا عليه نظريا ، قررنا الانتظام في نقابة مهنية اسميناها « نقابة المصورين ، النحاتين والغرافيكيين الثوار في المكسيك » .

وقد قادتنا هذه الخطوة نحو العمل السياسي الامر الذي حسن الطابع الايديولوجي لمواضيعنا ، وعلى الرغم من ذلك بقيت معالجاتنا وأشكال الانتاج هي ذاتها : أشكال الماضي المفقودة والتي قمنا ببعثها .

في عام ١٩٢٤ كان للاتجاهات السياسية التي دخلنا في تنظيماتها دورا في قيادتنا ـ بشكل عفوي ـ الى تعميق الطابع الجماهيري لعملنا المشترك . وصرنا نهتم بفن الاعلان والفن المطبوع فأصدرنا صحيفة « ايل ماتشيتي » لسان حال نقابتنا ، وكانت بمثابة بطاقتنا الشخصية حيال الجماهير الشعبية الواسعة في بلدنا .

لكن الخلافات السياسية مع الحكومة ـ ربة العمل في مجال التصوير الجداري ـ أودت بتظيمنا المهني ،



الحركة التي يقدمها لنا في هذا الحصان الملتوي الذي يقف متمرداً .

وسافرت الى اوروبا مع فنانين آخرين عام ١٩١٩، وفي باريس التقيت (دييغو ريفيرا) وكان لقاء حماسي للافكار الجديدة التي حملها الفنانون الشباب الذين شاركوا بشكل مباشر في الكفاح المسلح للثورة المكسيكية ـ وكنت أمثلهم ـ مع مرحلة هامة للغاية للثورة الشكلية في الفنون التشكيلية الاوروبية ممثلة بريفيرا .

كانت باريس آنذاك تعيش مرحلة ما بعد التكعيبية، ولعلها أكثر التيارات الحديثة أهمية .

بدت لي نظريات سيزان وانصاره « جعل الانطباعية فن كغيره من الفنون المتحفية ، الانشاء هندسيا .. » كما كانت في الواقع ، اي بداية في اعادة تقييم ايجابي للفن . وتلك النظريات تخدمني اليوم ـ باعتبارها بدهية بشكل لاحد له ـ في ادراك عمق هوة الانحطاط التي سقط فيها الفن مع نهاية عصر النهضة .

فاستمر ريفيرا ومساعديه في تصوير الفريسك بينما اخترت معخافيير غيريرو ، أما دودي لاكويفا، ويجيس بيريث وآخرين .. الرسم الغرافيكي على صفحات « ايل ماتشيتي » . وسافر اورتكو واخرون لبعض الوقت الى الولايات المتحدة الامريكية أو الى امريكا الجنوبية .

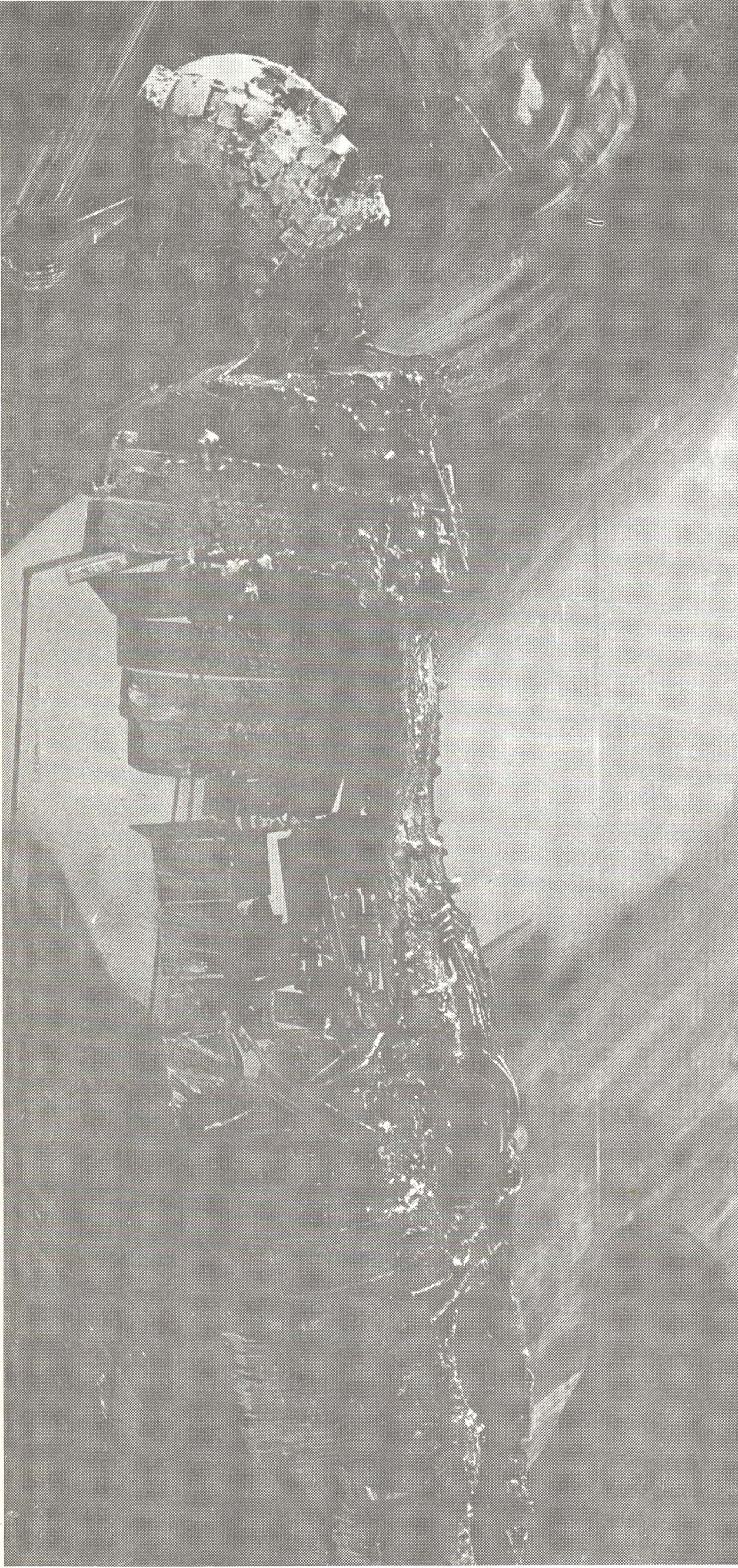
بعد ذلك بدأت عندي مرحلة النشاط السياسي والنقابي الواسع ، والذي كان من نتائجه الاقامة لاشهر وسنين في السجن . لم نعد « هواة » الثورة السذج كما كانت الحال في البداية ، وانما مناضلين مجربين حقيقيين في طريق تطورهم . واخضعت في عام ١٩٣١ لمراقبة بوليسية مشددة فأقمت في تاكسكو ، وقررت التفرغ بشكل كامل للانتاج الفني فقد كنت مقتنعا من أن تجاربي السياسية ستترجم دون ادنى شك الى اشكال تشكيلية جديدة ، واقمت معرضا كبيرا في « كازينو اسبانيول » الواقع في تلك المدينة ، وفي محاضرة القيتها في صالة العرض ذاتها أبديت رأيي في أن التطبيق العملي لا يستجيب دوما لافكارنا النظرية فذكرى الماضي أمتن من الوعي الايديولوجي .

وكنت قد أضفت الى اعمالي الجديدة بنائية افضل وكتلوية أبرز ، وربما تعبير سياسي أقوى ، لكن ذلك لم يكن كافيا فما برحت بدائية وسيئة التنفيذ .

وفي تلك الفترة الزمنية ظهرت في المكسيك أجيال جديدة من الفنانين المنتمين نظريا الى حركتنا : « روفينو تامايو ، خوليو كاستيليانوس الخ ... » . لكن هؤلاء الفنانين ، وبسبب بقائهم على هامش النضال السياسي الذي خضناه ، كرسوا الشخصية « المسيحية » ، الاثرية ، الفولكلورية والجذابة بمجملها لمرحلتنا الاولى . ومن جهة اخرى بدأوا ـ بشكل أكثر مباشرة مما فعلنا ـ عملية العبور من التصوير الجداري الى لوحة الحامل القابلة للنقل ، والواقع أن مفهومهم لم يعد سياسيا بل « مكسيكانيا » خالصا. صاروا جنين « الفن النقي » الحالي ، وهو الشكل الاكثر خطورة لتحريف حركتنا الفنية ، الامر الذي سأتطرق له فيما يلي . كما بقيت تقنياتهم المادية هي تقنيات سالفيهم ذاتها : أي تقنياتنا .

بسبب من المضايقات ذات الطبيعة البوليسية اضطررت الى المسير في طريق المنفى الى الولايات المتحدة ، وهذا يعني الانتقال الى بلد تطوره الصناعي كبير . هكذا بدأت القصة الحقيقية ل « الخدع » التقنية . وتلك الخدع لم تأت من نظرية مدروسة مسبقا دائما نتيجة غير متوقعة ، بعوامل صدفة . وبعد ذلك تابعت ممارسة الخدع في الارجنتين ، وتشيلي وكوبا .

هذا هو التسلسل الزمني للتقنيات الجدارية :



جزء من العمل الضخم الذي نفذه سيكيروس عام (١٩٦٧) وهي عبارة عن قطعة نحت مرسومة من الداخل والخارج تشكل جميعها عملاً متكاملاً

١ ـ استخدام خليطة الاسمنت والرمل بدلا من الكلس والرمل في الفريسك التقليدي ، فجدار البيتون المستخدم في الابنية الحديثة لا يسمح باستعمال الكلس .

٢ ـ استخدام المسدس البخاخ لاعمال الفريسك المؤسسة بالاسمنت ، فالمادة الجديدة تتطلب ادوات اكثر سرعة .

٣ ـ استخدام التكوين الفعال بدلا من التكوين الاكاديمي التقليدي ، فالمشاهد ليس تمثالا يقتضي منظورا مستقيم الخطوط ، ولا انسان آلي ذو محور ثابت لكي يستلزم منظورا مقوس الخطوط ، وانما هو كائن يتحرك على امتداد السطح الطوبوغرافي المحدد ، (في مناسبة اخرى ساتعرض لـ « ألعاب الفن النقي » بخصوص هذه المشكلة .

٤ ـ استخدام التصوير الفوتوغرافي لالتقاط سيرورة العمل الجداري ، فنانو الماضي حرموا من هذا المعاون الخارق .

٥ ـ استخدام جهاز العرض الكهربائي للالتواءات التي يتطلبها تخطيط العمل الجداري . فحتى الان كان يتم هذا النوع من التخطيط بصعوبات جمة وكان ينجز بشكل ناقص .

٦ ـ استخدام آلة التصوير الفوتوغرافي لتثبيت الوثيقة الانسانية . انعدام هذه الوسيلة حال دون تطوير أكمل للواقعية .

٧ ـ ادراك ـ انطلاقا من تجربة المسدس النجاح ـ ان للادوات ، تماما كما للمواد ، قيمة نوعية في الفن التشكيلي وهي قيمة حاسمة . وانه لخطأ جسيم اعتبار ان ارادة الانسان المبدع هي التي تحدد الاساليب

٨ ـ استخدام آلة التصوير الفوتوغرافي لتحليل الكتلة ، الفراغ وحركة الكتل فيه . دروس التصوير الفوتوغرافي كثيرة وعلى جانب كبير من الاهمية في مجال البحث عن طرائق جديدة واكثر علمانية للتكوين وللمنظور في مواجهة الروتين المتوارث من الماضي .

٩ ـ استخدام السيليكون كمادة ذو مستقبل هائل في التصوير الجداري وبشكل خاص لاعمال الجداريات المنفذة على سطوح خارجية . فطبيعة السيليكون المعدنية تتيح لنا امكانيات متنوعة بما لا يقاس عن تلك التي يتمتع بها الفريسك التقليدي ، الورنيش وغيرها من مختلف انواع الجصيات .

١٠ ـ استخدام ـ وهو ما افضل استعماله حتى الان ـ المواد/المنتجة مع تركيب البيركيسلين . وفي اعتباري ان لدانة البيروكسيلين يضفي عليه قيمة افضل انواع الالوان الزيتية . فهذه المادة المنتجة من قبل الكيمياء الحديثة تمنحنا امكانية الحصول على نسيج مصقول او خشن ، تمويهات ، خلائط كاملة ، وبهذا تشكل تقدما هاما للغاية بالمقارنة مع كل وسائل التصوير القديمة .

١١ ـ استخدام تراكب الاشكال متعددة الزوايا ـ فيلمية ، اذا جاز التعبير ـ حتى في مجال التصوير الشكلي والاسلوب التصويري ، وذلك لايجاد لغة ايديولوجية اكثر حداثة . الاشكال والاساليب المهيمنة في الفن المكسيكي الحديث مازالت جامدة وبالتالي قديمة ولم تعد تستجيب لمتطلبات التعبير في عالمنا المعاصر .

ولم يستطع ـ ولن يستطيعوا ـ دعاة « الفن النقي » من جانبهم ، التوصل الى اكثر من زخرفيات مقدمة بشكل مزيف وكأنها اساليب جديدة للبناء التطبيقي . هذا على الرغم من حماسهم العفوي .

١٢ ـ استخدام الفراغ المعماري للتصوير الجداري واضعين نهاية المفهوم القائل بأن التصوير الجداري لا يتوجب عليه معالجة المشكلة سوى جدارا اثر جدار هذا مع احترامنا لاستقلالية الاجزاء الجدارية التي تتصل فيما بينها بعرى زخرفية أو بعلاقات الابعاد وسلم الالوان . المفهوم الفراغي للفن الجداري سجل ، دون ادنى شك ، المبدأ الجوهري في التصوير النصبي . فاستخدام السطوح الفاعلة ـ مقعرة ، محدودبة ، والمركبة منها من مقعرات ومحدودبات ـ والانتقال من هذه الاشكال الى السطوح المستقيمة ، الى المنكسرات ، الخ ... سيجعل ممكنة الظاهرة الدنياميكية التي طالما حلم بها مبدعو الفن في كل العصور العظيمة الماضية .

١٣ ـ واخيرا ، الاقتراح بتاسيس معهد للابحاث الكيميائية للمواد التصويرية في المكسيك ، آخذين بعين الاعتبار التأخر الرهيب الذي يعاني منه الفنانون في هذا المجال ، أكانوا اشباه دعاة « للفن النقي » أو أكاديميين ، وكذلك الواقعيون الجدد في كل بلدان العالم . واقترحت في الوقت نفسه تأسيس معهد للابحاث الهندسية ، المنظورية ، وكل المسائل البصرية المتعلقة بالتصوير ، وهذا على وجه السرعة .

في عام ١٩٣٤ ، لدى عودتي الى المكسيك وبعد المشاركة في العديد من التجارب المذكورة سالفا ، وجدت أوروثكو وريفيرا وقد حسنا تقنياتهما التقليدية البدائية ، لكن الطرائق المادية ظلت يدوية كما كانت في السابق .

أما فنانو الاجيال التالية فلم يكونوا مكسيكيين بشكل مجرد وانما عانوا من عدوى « الفن النقي » ، تلك العدوى الخطيرة للغاية التي جاءت مما يدعى مدرسة باريس .

الايقاع المسيطر في أعمالهم كان كوكتيلا من « المكسيكانيات » الجذابة ومن الالف الباريسي ، لم يكن التصوير المكسيكي في نظرهم سوى فرع ـ وفرع

أكاديمي ـ لفن التصوير الباريسي ، وما برحت تقنياتهم المادية بدائية كتلك التي تمتعت بها منابعهم الثقافية . وقد حاول آخرون ممارسة أكاديمية ـ جديدة بنوايا قومية . وبعد الاطلاع على مجمل نتاجهم لاحظنا الهجرة التامة للمحاولة النصبية ، البطولية ، الواقعية الجديدة فعلا ، ووجدنا ذلك النتاج غير خال من اهتمامات تجارية اذ توجه الاهتمام الاكبر الى السيطرة على اسواق الولايات المتحدة والسواح اليانكيين .

وقد دفعني هذا الى كتابة مقالات سببت سوء التفاهم الملتهب مع ريفيرا . أكدت في تلك المقالات أن الفن الذي ينتج هو فن للتصدير السياحي ، وان الفن الجداري ـ الاسمى من وجهة النظر الحرفية ـ تقلصت أهميته الفيزيائية بشكل مؤسف ، وأن لابد من تجاوز التقنيات والاشكال «المسيحية» وأنه يتوجب رفع المستوى العلمي للاساليب البدائية الزائفة في كل من التكوين والمنظور . وقلت أن بامكاننا تقنيا ان نعزف نشيدا ثوريا بالارغن الكنسي لكن تلك الاداة ليست مناسبة لهذه الوظيفة ، وانه يجب الانتقال من العمارة ذات النمط الاستعماري الى الحديثة التي تراعي الاضافة التصويرية .

منذ عام ١٩٣٩ والى اليوم ، انجزت أعمالا جدارية في المكسيك ، تشيلي ، كوبا ، ومرة اخرى في المكسيك ، النوايا التقنية لهذه الاعمال تبعت الشرح المتقدم « للخدع » ، ومن العبث الخوض باسهاب في هذا الموضوع في حدود هذه المحاضرة . لكن هناك أمر ارى من المناسب الاصرار فيه : البانوراما التصويرية التي واجهتها في المكسيك عام ١٩٣٤ ، ما ان عدت من الارجنتين ، لم تكن قد تحسنت في جوهرها ، بل ازدادت سوءا . فالى البلبلة والاختلاط الذهني السابق ذكرهما عند الفنانين يضاف اليوم لبس وبلبلة أكبر لدى المقدمين على الكتابة حول الفن التشكيلي ، فالعديد منهم هم شعراء جيدون ، لكن طرائق تحليلهم المشابه لتحليل النقد الفني في العالم المعاصر لا يسمح لهم بالتوصل الى نتائج بناءة ، فجهل الطبيعة الحقيقية والاهمية النظرية لحركتنا حوّل معظمهم الى دعاة مياومين للتحريفات الخطيرة التي اشرت اليها سابقا ، وقد رشفوا بدورهم سموم « الفن النقي » .

فما هو المخرج من هذا الوضع اذن ؟ أسألكم .

يعتقد الكثيرون أن مجمل القضية تتوقف على ادانة ما يسمونه « احتكار الثلاثة الكبار » ، وهذه التسمية تطلق عندنا على المجموعة المكونة من « خوسيه كليمينتي ، دييغور يفيرا وأنا » .

لكن زملائي ونقاد الفن لن يتوصلوا الى شيء ما لم يطرحوا نظاما ، خطة محددة تتفوق على ما ننتجه .

ويمكن لهذه الخطة أن تستند على النقاط التالية :





منظر خارجي البوليفوريوم يوضح مكانه ضمن الحديقة وكيف رسمه من الداخل والخارج .

١ ـ نقد منهجي للمفهوم « المكسيكاني » (لا شيء أسوأ من القومية المفرطة في الفن) ، الاثرية ، الثوروية الشعبية ، الركود التقني والمادي (التقنية والمواد القديمة توجه دون حائل الى بدائية في الاسلوب) وهو الركود الذي يميز عمل دييغو ريفيرا ، على الرغم من القيمة الذاتية الهائلة التي تنطوي عليها أعماله في مجمل الفن المكسيكي والعالمي .

٢ ـ نقد منهجي لتيارات « الفن النقي » (والتي تتميز ـ لحسن الحظ ـ بنواياها النظرية أكثر من التطبيق التشكيلي)وكذلك الالتباس السياسي (ليبرالية عدمية) الذي يظهر بشكل جلي في اعمال خوسيه كليمينتي أوروسكو على الرغم من القوةالكامنة والخارقة التي تبقى فيها .

٣ ـ نقد منهجي للاحكام المجاوزية ، للذاتية الرومانتيكية احيانا (العناصر المضادة التي تصبو الى تكامل الحداثة والواقعية) التي ظهرت في اعمالي ، بما فيها الغامض أو ما هو غير مكتمل في معادلاتي النظرية .

٤ ـ نقد منهجي « للفن النقي » الاستعماري ، والثقافي (« مالينتشيزم ») المتأخر زمنيا (لحركتنا اصول تشكيلية في المشاغل التكعيبية القيمة والسابقة لعام ١٩١٤ بممارسات ريفيرا) بما في ذلك الذاتية ـ الزخرفية الجذابة التي تخنق اليوم اعمال كل من « كارلوس ميريدا وروفينو تامايو » ، وذلك رغم القدرات الحرفية التي يتمتعان بها : كما تخنق اعمال كل المكسيكيين الهاربين من حركتنا المشتركة للالتحاق نظريا وعمليا وبالتيارات الناضبة لمدرسة باريس الحديثة والتي لا تستجيب ـ حاليا ـ سوى لسوق الموضة لدى النظم الاوليغاركية المتفسخة .

٥ ـ نقد منهجي للاكاديمية « المكسيكانية » الجديدة والتقليدية التي تفسد اعمال العديد من المصورين والشباب ذوي المواهب والمنتمين للاجيال التالية: والذين يعتبرون أن « الحرفية الجديدة »،« التصوير الجيد »، « الرسم الجيد » و « الحفر الجيد » ـ والمجموع منفذ بتقنيات مجردة ـ تؤلف المذهب التشكيلي الوحيد . ويأتي هذا كنتيجة لنسانهم العلني للهدف النصبي وللواقعية المتكاملة التي هي اساس حركتنا .

٦ ـ نقد منهجي للسببين الذين اسفرا عن الانحلال ونتيجة لذلك عن الازمة التي يعاني منها التصوير الحديث في المكسيك عامة :

آ الاصرار والخمود في النظرية والتقنيات المادية وفي الاساليب القديمة والبدائية الناتجة بالضرورة ، وهذا ما ظهر في المراحل الاولى من حركتنا .

ب الهروب المتزايد من المذاهب ومن تطبيقات الاهداف الوظيفية للحركة الواقعية ـ الجديدة المذكورة آنفا ، وهو الهروب الذي ظهر في المكسيك باتجاه التيارات التي تسمي نفسها مدرسة « الفن النقي » الباريسية . والتي ـ رغم انها اهتمت نظريا بايجاد نظام تصويري جديد يجعل « الانطباعية فن فتحفي » أي كلاسيكية جديدة ـ مالت الى موقف سديمي لمضاربات شكلية بحتة ، لتتحول الى اسلوب زخرفي جديد يهدف لتزيين بيوت اقلية « سنوب » بوسط تشكيلي رديء يقوم بالهاء « السيدات » و « السادة » (بطرحي السابق حول فن باريس النقي لا أقصد نفي الاهمية الكبرى لهذه الحركة كعملية هدم للروتين الاكاديمي التقليدي ، لكن هذا مختلف عن المكوث « اللطيف » عند هذا التهديم) .

وللاختصار :

على عكس ما تؤكده ، الجمالية شبه ـ الحديثة للتيارات الباريسية ، هناك تقدم شكلي في فن التشكيلي (عندما اقول « شكلي » اقصد الظاهرة المادية والحرفية التي تتوج الاسلوب) . وهذا التطورالشكلي ـ الذيهو تراكم تصاعدي ـ يعنيزيادة القيم التشكيلية واستكمال لغة وبلاغةالفن التشكيلي . ويبدأ هذا تاريخيا باكتشاف الخيال المظلل ، مرورا بتخطيط الشكل ، فتخطيط الفراغ ، وانشاء الشكل ، ونتيجة لذلك حصل اكتشاف بناء الفراغ ، المنظور ، تدرجات الفراغ ، حركة الاشكال في الفراغ، واكتشاف عدد هائل من اللعب النسيجية ، ترددات الضوء ، والمغالاة في العناصر الذاتية (المجردة) التي هي ـ بالطبع ـ جزء مما يؤلف الكائنات والاشياء الموضوعية .

وعملية التطور التاريخية هذه لا تختلف عما جرى في مجال العلوم وعلم الاجتماع . لقد سلكت حركتنا الفنية المعاصرة في المكسيك ـ بنظريتها وتطبيقها ، وعلى الرغم من العناصر السلبية التي سبق ذكرها ـ سلكت طريقها اتجاه اكتشاف وتراكم كل القيم التشكيلية الايجابية التي اورثنا اياها التاريخ . انها الحركة الوحيدة التي تقدم على هذه المحاولة في العالم قاطبة .

انها الرغبة الازلية بواقعية اكثر تكاملا ، اكثر حقيقية .ومن هنا نرى لماذا لايمكن ان نجد تطلعا افضل من « مابعد الباروك » .

« فن حربي في زمن الحرب »

بيـــان

أيهـا المصورون والنحاتون والحفارون والشعـراء والروائيون والكتاب عامة ، والموسيقيون والممثلون في أمريـكا :

ان مساهمتكم الشخصية في الفعاليات المعادية للفاشية لا تكفي ، فهناك آخرون يجيدون جمع التبرعات وتنظيم الاجتماعات العامة أكثر منكم .

الحرب تطالب بفنكم ، وهذا يعني : مساهمتكم المهنية المبدعة الحقيقية في الجهود المشتركة : أي بلاغة نتاجكم الشعوري الاستثنائية والتي لا تضاهى .

لكن مساهمتكم لا يمكن أن تكون متقشفة لانها تفترض ايديولوجية محددة وتقنية منطقية فيزيائيا . لذلك فهي تتطلب نظام الفريق والمحترف الجماعي حيثما سمحت الظروف بذلك .

انها تتطلب فريقا مركزيا ينسق لفن الحرب بمجمله .

فريق الغرافيك والتشكيل الحربي الذي يكلف بانتاج الرسوم وأعمال الغرافيك والملصقات الاعلانية (الآلية والمنتجة مباشرة بتقنية خاصة) والجداريات الخارجية والداخلية ، الحاصلة من التكبير الفوتوغرافي ، والمنحوتات متعددة الالوان ، والستائر ولوحات الديكور التي يحتاجها مسرح الحرب ، الخ ..

فريق أدب الحرب الذي يكلف بانتاج كلمات الاغاني والاناشيد والمارشات والقصائد الساخرة من تصريحات زعماء(1) المحور المنتفخة ، والحكايات اليومية المباشرة حول دسائس الطابور الخامس ، وقصائد الحرب ، وقصص الحرب ، وروايات الحرب ، ونصوص مسرح الحرب ، الخ ..

فريق المسرح والرقص الحربي المكلف بتقديم عروضه في التجمعات الصغيرة أو الكبيرة ، في المواقع المتحركة أو الثابتة ، الظرفية أو الشاملة ، الخ ..

وبعرض الاعمال المنتجة من قبل اعضاء فريق ادب الحرب بالتنسيق الوثيق مع اعضاء الفرق الاخرى .

فريق موسيقى الحرب المكلف بالبحث وبتعيين الاغاني الشعبية الملائمة لمتطلبات الحرب ، وبتأليف أغنيات جديدة ومارشات واناشيد ، الخ .. وكل ما تسمح به الطبيعة الخاصة لنشاطه ، وبتنسيق وثيق مع الفرق الاخرى كذلك .

في سبيل المحاربة اليومية ، على الجبهة وفي الخطوط الخلفية (بما في تلك جبهة العدو وعمقه) لكل ديماغوجيات والجرائم التي يقترفها المحور ، لفضح اشباه ـ النظريات العنصرية ، الخ .. ولكسر الدسائس الدورية للانهزاميين ولطابورهم الخامس لسحق ما تبقى لهم من معنويات . وكذلك من اجل تدعيم معنوياتنا الخاصة ، معنويات المقاتلين على أرض المعركة ، ومعنويات المقاتلين في ميدان الصناعة أيضا .

أنتم ، أيها الفنانون ، يجب ان تدركوا ، مع حكوماتكم ، ان بامكان الفن أن يتحول الى سلاح قادر وفعال كأكثر الاسلحة المادية قوة وفعالية التي تشارك مباشرة في الحرب العسكرية . انه سلاح يتغلغل في العيون وفي الآذان .. وعبر اعمق وارق المشاعر انسانية .

لذلك ، ينبغي لهذه الفرق ان تنال فورا اوسع الدعم الاقتصادي من قبل كل الحكومات الديمقراطية في أمريكا . فهذه الفرق والمحترفات بحاجة للادوات الحديثة العديدة والمتنوعة ، ولاغنى ميادين العمل ولأكمل الوثائق ، الخ ..

على المنظمات التقدمية بشكل عام ، وعليكم انتم أيها الفنانون ، المطالبة بهذا الدعم الاقتصادي الفوري والواسع .

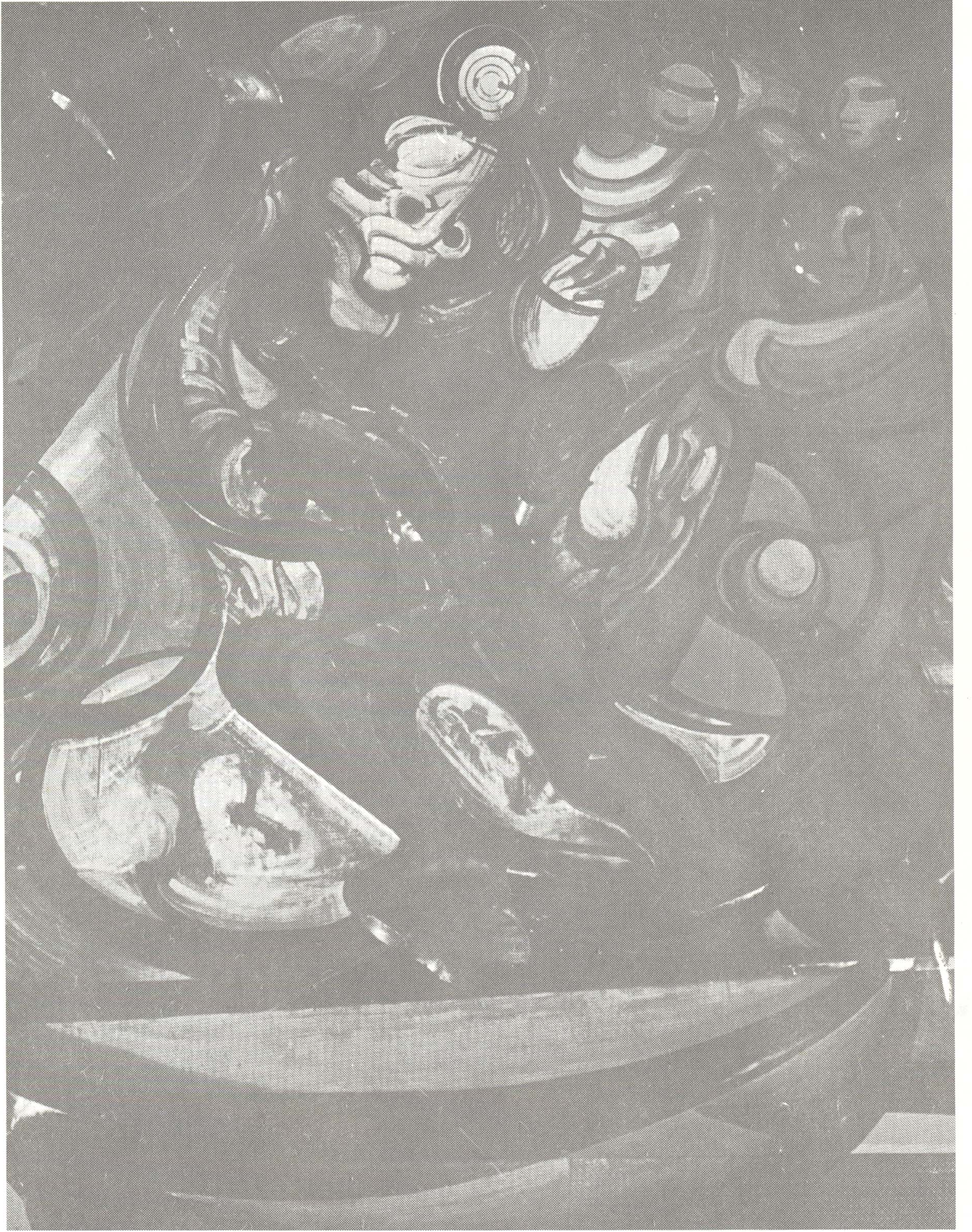
فن حرب ضد المحور ، يومي ، متعدد ، بليغ ، مبدع دوما ، ومزود ميكانيكيا الى اقصى الحدود لتحقيق (اضافة الى القضايا الاساسية الاخرى كالحرية الانسانية وحرية تقرير المصير الوطني لكل البلدان) امكانية البناء في مستقبل العالم ((فن جماهيري ، مدني وسلمي)) عظيم وحقيقي . هذا يجب ان يكون شعار العالم في كل ما له علاقة بهذه المسألة .

دافيد الفارو سيكيروس

باسم العديد من المصورين المكسيكيين ، الامريكيين الشماليين ، الارجنتينيين ، الاسبان والتشيليين المنضمين نظريا وعمليا الى جهودي المستمرة منذ اثني عشر عاما في سبيل فن جماهيري .



تفاصيل من لوحته النحتية في البوليفوريوم .



تفصيل من نفس اللوحة من الداخل .

★ ـ نشر عام ١٩٤٣ في العدد الخاص رقم ٨ ـ ٩ لمجلة « فورما » تشيلي .

١ ـ « كاوديليو » في الاصل ، وهو لقب الديكتاتور فرانكو في اسبانيا .